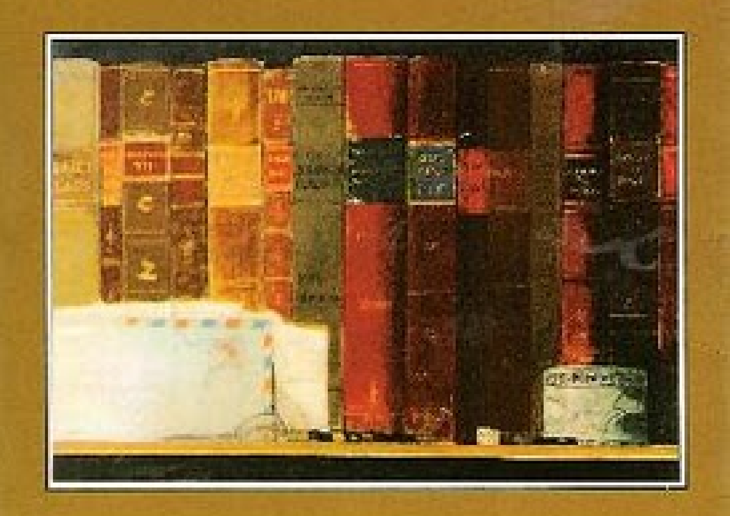
Italo Calvino

POR QUE LEER LOS CLASICOS



TUSQUETS EDITORES

Italo Calvino

POR QUE LEER LOS CLASICOS

Traducción de Aurora Bernárdez



Título original: *Perché leggere i classici*
Traducción: Aurora Bernárdez

Primera edición: diciembre de 1992
Primera reimpresión en México: abril de 1993
Segunda reimpresión en México: marzo de 1994

EDICIÓN MEXICANA DE
TUSQUETS EDITORES, S. A.,
DISTRIBUIDA POR: EDITORIAL PATRIA, S. A. de C. V.
Renacimiento 180, Col. San Juan Tlihuaca
C. P. 02400, Azcapotzalco, México, D. F.
Teléfonos 561 -9299 y 561 -3446

Diseño de la colección: Clotet-Tusquets
Diseño de la cubierta: MBM

ISBN 84-7223-499-1

Impreso en México / *Printed in México*

ÍNDICE



Por qué leer los clásicos

Nota de Esther Calvino

En una carta del 27 de noviembre de 1961 Italo Calvino escribía a Niccolò Gallo: «Para recoger ensayos dispersos e inorgánicos como los míos hay que esperar a la propia muerte o por lo menos a la vejez avanzada».

Sin embargo Calvino inició esta tarea en 1980 con Una pietra sopra [Punto y aparte], * y *en 1984 publicó* Collezione di sabbia [Colección de arena]. *Después autorizó la inclusión en las versiones inglesa, norteamericana y francesa de* Una pietra sopra *—que no son idénticas a la original— de los ensayos sobre Homero, Plinio, Ariosto, Balzac, Stendhal, Montale y del que da título a este libro. Además modificó —en un caso, Ovidio, añadió una página que dejó manuscrita— algunos de los títulos destinados a una edición italiana posterior.*

En este volumen se presenta gran parte de los ensayos y artículos de Calvino sobre «sus clásicos»: los libros de los escritores y poetas, los hombres de ciencia que más contaron para él, en diversos periodos de su vida. Por lo que se refiere a los autores de nuestro siglo, he dado preferencia a los ensayos sobre los escritores y poetas por los cuales Calvino sentía particular admiración.

E. C.

* De próxima aparición en Tusquets Editores. *(N. del E.)*

Por qué leer los clásicos

Empecemos proponiendo algunas definiciones.

1. *Los clásicos son esos libros de los cuales se suele oír decir: «Estoy releyendo...» y nunca «Estoy leyendo...».*

Es lo que ocurre por lo menos entre esas personas que se supone «de vastas lecturas»; no vale para la juventud, edad en la que el encuentro con el mundo, y con los clásicos como parte del mundo, vale exactamente como primer encuentro.

El prefijo iterativo delante del verbo «leer» puede ser una pequeña hipocresía de todos los que se avergüenzan de admitir que no han leído un libro famoso. Para tranquilizarlos bastará señalar que por vastas que puedan ser las lecturas «de formación» de un individuo, siempre queda un número enorme de obras fundamentales que uno no ha leído.

Quien haya leído todo Heródoto y todo Tucídides que levante la mano. ¿Y Saint-Simon? ¿Y el cardenal de Retz? Pero los grandes ciclos novelescos del siglo XIX son también más nombrados que leídos. En Francia se empieza a leer a Balzac en la escuela, y por la cantidad de ediciones en circulación se diría que se sigue leyendo después, pero en Italia, si se hiciera un sondeo, me temo que Balzac ocuparía los últimos lugares. Los apasionados de Dickens en Italia son una minoría reducida de personas que cuando se encuentran empiezan enseguida a recordar personajes y episodios como si se tratara de gentes conocidas. Hace unos años Michel Butor, que enseñaba en Estados Unidos, cansado de que le preguntaran por Emile Zola, a quien nunca había leído, se decidió a leer todo el ciclo de los Rougon-Macquart. Descubrió que era completamente diferente de lo que creía: una fabulosa genealogía mitológica y cosmogónica que describió en un hermosísimo ensayo.

Esto para decir que leer por primera vez un gran libro en la edad madura es un placer extraordinario: diferente (pero no se puede decir que sea mayor o menor) que el de haberlo leído en la juventud. La juventud comunica a la lectura, como a cualquier otra experiencia, un sabor particular y una particular importancia,

mientras que en la madurez se aprecian (deberían apreciarse) muchos detalles, niveles y significados más. Podemos intentar ahora esta otra definición:

2. Se llama clásicos a los libros que constituyen una riqueza para quien los ha leído y amado, pero que constituyen una riqueza no menor para quien se reserva la suerte de leerlos por primera vez en las mejores condiciones para saborearlos.

En realidad, las lecturas de juventud pueden ser poco provechosas por impaciencia, distracción, inexperiencia en cuanto a las instrucciones de uso, inexperiencia de la vida. Pueden ser (tal vez al mismo tiempo) formativas en el sentido de que dan una forma a la experiencia futura, proporcionando modelos, contenidos, términos de comparación, esquemas de clasificación, escalas de valores, paradigmas de belleza: cosas todas ellas que siguen actuando, aunque del libro leído en la juventud poco o nada se recuerde. Al releerlo en la edad madura, sucede que vuelven a encontrarse esas constantes que ahora forman parte de nuestros mecanismos internos y cuyo origen habíamos olvidado. Hay en la obra una fuerza especial que consigue hacerse olvidar como tal, pero que deja su simiente. La definición que podemos dar será entonces:

3. *Los clásicos son libros que ejercen una influencia particular ya sea cuando se imponen por inolvidables, ya sea cuando se esconden en los pliegues de la memoria mimetizándose con el inconsciente colectivo o individual.*

Por eso en la vida adulta debería haber un tiempo dedicado a repetir las lecturas más importantes de la juventud. Si los libros siguen siendo los mismos (aunque también ellos cambian a la luz de una perspectiva histórica que se ha transformado), sin duda nosotros hemos cambiado y el encuentro es un acontecimiento totalmente nuevo.

Por lo tanto, que se use el verbo «leer» o el verbo «releer» no tiene mucha importancia. En realidad podríamos decir:

4. *Toda relectura de un clásico es una lectura de descubrimiento como la primera.*

5. *Toda lectura de un clásico es en realidad una relectura.* La definición 4 puede considerarse corolario de ésta:

6. *Un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir.*

Mientras que la definición 5 remite a una formulación más explicativa, como:

7. *Los clásicos son esos libros que nos llegan trayendo impresa la huella de las lecturas que han precedido a la nuestra, y tras de sí la huella que han dejado en la cultura o en las culturas que han atravesado (o más sencillamente, en el lenguaje o en las costumbres).*

Esto vale tanto para los clásicos antiguos como para los modernos. Si leo la *Odisea* leo el texto de Homero, pero no puedo olvidar todo lo que las aventuras de Ulises han llegado a significar a través de los siglos, y no puedo dejar de preguntarme si esos significados estaban implícitos en el texto o si son incrustaciones o deformaciones o dilataciones. Leyendo a Kafka no puedo menos que comprobar o rechazar la legitimidad del adjetivo «kafkiano» que escuchamos cada cuarto de hora aplicado a tuertas o a derechas. Si leo *Padres e hijos* de Turguéniev o *Demonios* de Dostoyevski, no puedo menos que pensar cómo esos personajes han seguido reencarnándose hasta nuestros días.

La lectura de un clásico debe depararnos cierta sorpresa en relación con la imagen que de él teníamos. Por eso nunca se recomendará bastante la lectura directa de los textos originales evitando en lo posible bibliografía crítica, comentarios, interpretaciones. La escuela y la universidad deberían servir para hacernos entender que ningún libro que hable de un libro dice más que el libro en cuestión; en cambio hacen todo lo posible para que se crea lo contrario. Por una inversión de valores muy difundida, la introducción, el aparato crítico, la bibliografía hacen las veces de una cortina de humo para esconder lo que el texto tiene que decir y que sólo puede decir si se lo deja hablar sin intermediarios que pretendan saber más que él. Podemos concluir que:

8. *Un clásico es una obra que suscita un incesante polvillo de discursos críticos, pero que la obra se sacude continuamente de encima.*

El clásico no nos enseña necesariamente algo que no sabíamos; a veces descubrimos en él algo que siempre habíamos sabido (o

creído saber) pero no sabíamos que él había sido el primero en decirlo (o se relaciona con él de una manera especial). Y ésta es también una sorpresa que da mucha satisfacción, como la da siempre el descubrimiento de un origen, de una relación, de una pertenencia. De todo esto podríamos hacer derivar una definición del tipo siguiente:

9. *Los clásicos son libros que cuanto más cree uno conocerlos de oídas, tanto más nuevos, inesperados, inéditos resultan al leerlos de verdad.*

Naturalmente, esto ocurre cuando un clásico funciona como tal, esto es, cuando establece una relación personal con quien lo lee. Si no salta la chispa, no hay nada que hacer: no se leen los clásicos por deber o por respeto, sino sólo por amor. Salvo en la escuela: la escuela debe hacerte conocer bien o mal cierto número de clásicos entre los cuales (o con referencia a los cuales) podrás reconocer después «tus» clásicos. La escuela está obligada a darte instrumentos para efectuar una elección; pero las elecciones que cuentan son las que ocurren fuera o después de cualquier escuela.

Sólo en las lecturas desinteresadas puede suceder que te tropieces con el libro que llegará a ser tu libro. Conozco a un excelente historiador del arte, hombre de vastísimas lecturas, que entre todos los libros ha concentrado su predilección más honda en *Las aventuras de Pickwick,* y con cualquier pretexto cita frases del libro de Dickens, y cada hecho de la vida lo asocia con episodios pickwickianos. Poco a poco él mismo, el universo, la verdadera filosofía han adoptado la forma de *Las aventuras de Pickwick* en una identificación absoluta. Llegamos por este camino a una idea de clásico muy alta y exigente:

10. *Llámase clásico a un libro que se configura como equivalente del universo, a semejanza de los antiguos talismanes.*

Con esta definición nos acercamos a la idea del libro total, como lo soñaba Mallarmé.

Pero un clásico puede establecer una relación igualmente fuerte de oposición, de antítesis. Todo lo que Jean-Jacques Rousseau piensa y hace me interesa mucho, pero todo me inspira un deseo incoercible de contradecirlo, de criticarlo, de discutir con él. Incide en ello una antipatía personal en el plano temperamental, pero en ese sentido me bastaría con no leerlo, y en cambio no puedo menos

que considerarlo entre mis autores. Diré por tanto:

11. *Tu clásico es aquel que no puede serte indiferente y que te sirve para definirte a ti mismo en relación y quizás en contraste con él.*

Creo que no necesito justificarme si empleo el término «clásico» sin hacer distingos de antigüedad, de estilo, de autoridad. Lo que para mí distingue al clásico es tal vez sólo un efecto de resonancia que vale tanto para una obra antigua como para una moderna pero ya ubicada en una continuidad cultural. Podríamos decir:

12. *Un clásico es un libro que está antes que otros clásicos; pero quien haya leído primero los otros y después lee aquél, reconoce enseguida su lugar en la genealogía.*

Al llegar a este punto no puedo seguir aplazando el problema decisivo que es el de cómo relacionar la lectura de los clásicos con todas las otras lecturas que no son de clásicos. Problema que va unido a preguntas como: «¿Por qué leer los clásicos en vez de concentrarse en lecturas que nos hagan entender más a fondo nuestro tiempo?» y «¿Dónde encontrar el tiempo y la disponibilidad de la mente para leer los clásicos, excedidos como estamos por el alud de papel impreso de la actualidad?».

Claro que se puede imaginar una persona afortunada que dedique exclusivamente el «tiempo-lectura» de sus días a leer a Lucrecio, Luciano, Montaigne, Erasmo, Quevedo, Marlowe, el *Discurso del método,* el *Wilhelm Meister,* Coleridge, Ruskin, Proust y Valéry, con alguna divagación en dirección a Murasaki o las sagas islandesas. Todo esto sin tener que hacer reseñas de la última reedición, ni publicaciones para unas oposiciones, ni trabajos editoriales con contrato de vencimiento inminente. Para mantener su dieta sin ninguna contaminación, esa afortunada persona tendría que abstenerse de leer los periódicos, no dejarse tentar jamás por la última novela o la última encuesta sociológica. Habría que ver hasta qué punto sería justo y provechoso semejante rigorismo. La actualidad puede ser trivial y mortificante, pero sin embargo es siempre el punto donde hemos de situarnos para mirar hacia adelante o hacia atrás. Para poder leer los libros clásicos hay que establecer *desde dónde* se los lee. De lo contrario tanto el libro como el lector se pierden en una nube intemporal. Así pues, el máximo «rendimiento» de la lectura de los clásicos lo obtiene quien sabe alternarla con una sabia dosificación de la lectura de actualidad. Y

esto no presupone necesariamente una equilibrada calma interior: puede ser también el fruto de un nerviosismo impaciente, de una irritada insatisfacción.

Tal vez el ideal sería oír la actualidad como el rumor que nos llega por la ventana y nos indica los atascos del tráfico y, las perturbaciones meteorológicas, mientras seguimos el discurrir de los clásicos, que suena claro y articulado en la habitación. Pero ya es mucho que para los más la presencia de los clásicos se advierta como un retumbo lejano, fuera de la habitación invadida tanto por la actualidad como por la televisión a todo volumen. Añadamos por lo tanto:

13. *Es clásico lo que tiende a relegar la actualidad a la categoría de ruido de fondo, pero al mismo tiempo no puede prescindir de ese ruido de fondo.*

14. *Es clásico lo que persiste como ruido de fondo incluso allí donde la actualidad más incompatible se impone.*

Queda el hecho de que leer los clásicos parece estar en contradicción con nuestro ritmo de vida, que no conoce los tiempos largos, la respiración del *otium* humanístico, y también en contradicción con el eclecticismo de nuestra cultura, que nunca sabría confeccionar un catálogo de los clásicos que convenga a nuestra situación.

Estas eran las condiciones que se presentaron plenamente para Leopardi, dada su vida en la casa paterna, el culto de la Antigüedad griega y latina y la formidable biblioteca que le había legado el padre Monaldo, con el anexo de toda la literatura italiana, más la francesa, con exclusión de las novelas y en general de las novedades editoriales, relegadas al margen, en el mejor de los casos, para confortación de su hermana («tu Stendhal», le escribía a Paolina). Sus vivísimas curiosidades científicas e históricas, Giacomo las satisfacía también con textos que nunca eran demasiado *up to date:* las costumbres de los pájaros en Buffon, las momias de Frederick Ruysch en Fontenelle, el viaje de Colón en Robertson.

Hoy una educación clásica como la del joven Leopardi es impensable, y la biblioteca del conde Monaldo, sobre todo, ha estallado. Los viejos títulos han sido diezmados pero los novísimos se han multiplicado proliferando en todas las literaturas y culturas modernas. No queda más que inventarse cada uno una biblioteca ideal de sus clásicos; y yo diría que esa biblioteca debería

comprender por partes iguales los libros que hemos leído y que han contado para nosotros y los libros que nos proponemos leer y presuponemos que van a contar para nosotros. Dejando una sección vacía para las sorpresas, los descubrimientos ocasionales.

Compruebo que Leopardi es el único nombre de la literatura italiana que he citado. Efecto de la explosión de la biblioteca. Ahora debería reescribir todo el artículo para que resultara bien claro que los clásicos sirven para entender quiénes somos y adónde hemos llegado, y por eso los italianos son indispensables justamente para confrontarlos con los extranjeros, y los extranjeros son indispensables justamente para confrontarlos con los italianos.

Después tendría que reescribirlo una vez más para que no se crea que los clásicos se han de leer porque «sirven» para algo. La única razón que se puede aducir es que leer los clásicos es mejor que no leer los clásicos.

Y si alguien objeta que no vale la pena tanto esfuerzo, citaré a Cioran (que no es un clásico, al menos de momento, sino un pensador contemporáneo que sólo ahora se empieza a traducir en Italia): «Mientras le preparaban la cicuta, Sócrates aprendía un aria para flauta. “¿De qué te va a servir?”, le preguntaron. “Para saberla antes de morir”».

[1981]

Las Odiseas en la Odisea

¿Cuántas Odiseas contiene la *Odisea?* En el comienzo del poema, la Telemaquia es la búsqueda de un relato que no es el relato que será la Odisea. En el Palacio Real de Itaca, el cantor Femio ya conoce los *nostoi* de los otros héroes; sólo le falta uno, el de su rey; por eso Penélope no quiere volver a escucharlo. Y Telémaco sale a buscar ese relato entre los veteranos de la guerra de Troya: si lo encuentra, termine bien o mal, Itaca saldrá de la situación informe, sin tiempo y sin ley, en que se encuentra desde hace muchos años.

Como todos los veteranos, también Néstor y Menelao tienen mucho que contar, pero no la historia que Telémaco busca. Hasta que Menelao aparece con una fantástica aventura: disfrazado de foca, ha capturado al «viejo del mar», es decir a Proteo, el de las infinitas metamorfosis, y le ha obligado a contarle el pasado y el futuro. Naturalmente Proteo conocía ya toda la Odisea con pelos y señales: empieza a contar las vicisitudes de Ulises a partir del punto mismo en que comienza Homero, cuando el héroe está en la isla de Calipso; después se interrumpe. En ese punto Homero puede sustituirlo y seguir el relato.

Habiendo llegado a la corte de los feacios, Ulises escucha a un aedo ciego como Homero que canta las vicisitudes de Ulises; el héroe rompe a llorar; después se decide a contar él mismo. En su relato, llega hasta el Hades para interrogar a Tiresias, y Tiresias le narra a continuación su historia. Después Ulises encuentra a las sirenas que cantan; ¿qué cantan? La Odisea una vez más, quizás igual a la que estamos leyendo, quizá muy diferente. Este retorno-relato es algo que existe antes de estar terminado: preexiste a la situación misma. En la Telemaquia ya encontramos las expresiones «pensar en el regreso», «decir el regreso». Zeus «no pensaba en el regreso» de los atridas (III, 160); Menelao pide a la hija de Proteo que le «diga el regreso» (IV, 379) y ella le explica cómo hacer para obligar al padre a decirlo (390), con lo cual el Atrida puede capturar a Proteo y pedirle: «Dime el regreso, cómo iré por el mar abundante en peces» (470).

El regreso es individualizado, pensado y recordado: el peligro es que caiga en el olvido antes de haber sucedido. En realidad, una de las primeras etapas del viaje contado por Ulises, la de los lotófagos,

implica el riesgo de perder la memoria por haber comido el dulce fruto del loto. Que la prueba del olvido se presente en el comienzo del itinerario de Ulises, y no al final, puede parecer extraño. Si después de haber superado tantas pruebas, soportado tantos reveses, aprendido tantas lecciones, Ulises se hubiera olvidado de todo, su pérdida habría sido mucho más grave: no extraer ninguna experiencia de todo lo que ha sufrido, ningún sentido de lo que ha vivido.

Pero, mirándolo bien, esta amenaza de desmemoria vuelve a enunciarse varias veces en los cantos IX-XII: primero con las invitaciones de los lotófagos, después con las pociones de Circe, y después con el canto de las sirenas. En cada caso Ulises debe abstenerse si no quiere olvidar al instante... ¿Olvidar qué? ¿La guerra de Troya? ¿El sitio? ¿El caballo? No: la casa, la ruta de la navegación, el objetivo del viaje. La expresión que Homero emplea en estos casos es «olvidar el regreso».

Ulises no debe olvidar el camino que ha de recorrer, la forma de su destino: en una palabra, no debe olvidar la Odisea. Pero tampoco el aedo que compone improvisando o el rapsoda que repite de memoria fragmentos de poemas ya cantados deben olvidar si quieren «decir el regreso»; para quien canta versos sin el apoyo de un texto escrito, «olvidar» es el verbo más negativo que existe: y para ellos «olvidar el regreso» quiere decir olvidar los poemas llamados *nostoi,* caballo de batalla de sus repertorios.

Sobre el tema «olvidar el futuro» escribí hace años algunas consideraciones que concluían: «Lo que Ulises salva del loto, de las drogas de Circe, del canto de las sirenas no es sólo el pasado o el futuro. La memoria sólo cuenta verdaderamente —para individuos, las colectividades, las civilizaciones— si reúne la impronta del pasado y el proyecto del futuro, si permite hacer sin olvidar lo que se quería hacer, devenir sin dejar de ser, ser sin dejar de devenir».

A mi artículo siguieron uno de Edoardo Sanguineti y una cola de respuestas, mía y suya. Sanguineti objetaba: «Porque no hay que olvidar que el viaje de Ulises no es un viaje de ida, sino un viaje de vuelta. Y entonces cabe preguntarse un instante, justamente, qué clase de futuro le espera: porque el futuro que Ulises va buscando es entonces, en realidad, su pasado. Ulises vence los halagos de la Regresión porque él tiende hacia una Restauración.

»Se comprende que un día, por despecho, el verdadero Ulises, el gran Ulises, haya llegado a ser el del Ultimo Viaje, para quien el futuro no es en modo alguno un pasado, sino la Realización de una Profecía, es decir de una verdadera Utopía. Mientras que el Ulises

homérico arriba a la recuperación de su pasado como un presente: su sabiduría es la Repetición, y se lo puede reconocer por la Cicatriz que lleva y que lo marca para siempre».

En respuesta a Sanguineti, recordaba yo que «en el lenguaje de los mitos, como en el de los cuentos y la novela popular, toda empresa que aporta justicia, que repara errores, que rescata de una condición miserable, es representada corrientemente como la restauración de un orden ideal anterior: lo deseable de un futuro que se ha de conquistar es garantizado por la memoria de un pasado perdido».

Si examinamos los cuentos populares, vemos que presentan dos tipos de transformaciones sociales, que siempre terminan bien: primero de arriba abajo y después de nuevo arriba: o bien simplemente de abajo arriba. En el primer caso un príncipe, por cualquier circunstancia desafortunada, queda reducido a cuidador de cerdos u otra mísera condición, para reconquistar después su condición principesca; en el segundo un joven pobre por su nacimiento, pastor o campesino, y tal vez pobre también de espíritu, por virtud propia o ayudado por seres mágicos, logra casarse con la princesa y llega a ser rey.

Los mismos esquemas valen para los cuentos populares con protagonista femenino: en el primer caso la doncella de condición real o acaudalada, por la rivalidad de una madrastra (como Blancanieves) o de las hermanastras (como la Cenicienta) se encuentra desvalida hasta que un príncipe se enamora de ella y la conduce a la cúspide de la escala social; en el segundo, se trata de una verdadera pastorcita o joven campesina que supera todas las desventajas de su humilde nacimiento y llega a celebrar bodas principescas.

Se podría pensar que los cuentos populares del segundo tipo son los que expresan más directamente el deseo popular de invertir los papeles sociales y los destinos individuales, mientras que los del primero dejan traslucir ese deseo de manera más atenuada, como restauración de un hipotético orden precedente. Pero pensándolo bien, la extraordinaria fortuna del pastorcito o la pastorcita representan sólo una ilusión milagrera y consoladora, que después será ampliamente continuada por la novela popular y sentimental. Mientras que, en cambio, las desventuras del príncipe o de la reina desgraciada unen la imagen de la pobreza con la idea de un *derecho pisoteado,* de una injusticia que se ha de reivindicar, es decir, fijan (en el plano de la fantasía, donde las ideas pueden echar raíces en forma de figuras elementales) un punto que será fundamental para

toda la toma de conciencia social de la época moderna, desde la Revolución francesa en adelante.

En el inconsciente colectivo el príncipe disfrazado de pobre es la prueba de que todo pobre es en realidad un príncipe, víctima de una usurpación, que debe reconquistar su reino. Ulises o Guerin Meschino o Robin Hood, reyes o hijos de reyes o nobles caballeros caídos en desgracia, cuando triunfen sobre sus enemigos restaurarán una sociedad de justos en la que se reconocerá su verdadera identidad.

¿Pero sigue siendo la misma identidad de antes? El Ulises que llega a Itaca como un viejo mendigo, irreconocible para todos, tal vez no sea ya la misma persona que el Ulises que partió rumbo a Troya. No por nada había salvado su vida cambiando su nombre por el de Nadie. El único reconocimiento inmediato y espontáneo es el del perro *Argos,* como si la continuidad del individuo se manifestase solamente a través de señales perceptibles para un ojo animal.

Las pruebas de su identidad son para la nodriza la huella de una dentellada de jabalí, para su mujer el secreto de la fabricación del lecho nupcial con una raíz de olivo, para el padre una lista de árboles frutales: señales todas que nada tienen de realeza, y que equiparan a un héroe con un cazador furtivo, con un carpintero, con un hortelano. A estas señales se añaden la fuerza física, una combatividad despiadada contra los enemigos, y sobre todo el favor evidente de los dioses, que es lo que convence también a Telémaco, pero sólo por un acto de fe.

A su vez Ulises, irreconocible, al despertar en Itaca no reconoce su patria. Tendrá que intervenir Atenea para garantizarle que Itaca es realmente Itaca. En la segunda mitad de la Odisea, la crisis de identidad es general. Sólo el relato garantiza que los personajes y los lugares son los mismos personajes y los mismos lugares. Pero también el relato cambia. El relato que el irreconocible Ulises narra al pastor Eumeo, después al rival Antinoo y a la misma Penélope, es otra Odisea, totalmente diferente: las peregrinaciones que han llevado desde Creta hasta allí al personaje ficticio que él dice ser, un relato de naufragios y piratas mucho más verosímil que el relato que él mismo había contado al rey de los feacios. ¿Quién nos dice que no sea esta la «verdadera» Odisea? Pero esta nueva Odisea remite a otra Odisea más: en sus viajes el cretense había encontrado a Ulises: así es como Ulises cuenta de un Ulises que viaja por países por donde la Odisea que se da por «verdadera» no lo hizo pasar.

Que Ulises es un mistificador ya se sabe antes de la Odisea. ¿No fue él quien ideó la gran superchería del caballo? Y en el

comienzo de la Odisea, las primeras evocaciones de su personaje son dos *flash-back* de la guerra de Troya contados sucesivamente por Elena y por Menelao: dos historias de simulación. En la primera penetra bajo engañosos harapos en la ciudad sitiada llevando la mortandad; en la segunda está encerrado dentro del caballo con sus compañeros y consigue impedir que Elena, incitándolos a hablar, los desenmascare.

(En ambos episodios Ulises se encuentra frente a Elena: en el primero como una aliada, cómplice de la simulación: en el segundo como adversaria que finge las voces de las mujeres de los aqueos para inducirlos a traicionarse. El papel de Elena resulta contradictorio pero es siempre la contramarca de la simulación. De la misma manera, también Penélope se presenta como una simuladora con la estratagema de la tela: la tela de Penélope es una estratagema simétrica de la del caballo de Troya, y es a la par un producto de la habilidad manual y de la falsificación: las dos principales cualidades de Ulises son también las de Penélope.)

Si Ulises es un simulador, todo el relato que hace al rey de los feacios podría ser falso. De hecho sus aventuras marineras, concentradas en cuatro libros centrales de la Odisea, rápida sucesión de encuentros con seres fantásticos (que aparecen en los cuentos del folclore de todos los tiempos y países: el ogro Polifemo, los veinte encerrados en el odre, los encantamientos de Circe, sirenas y monstruos marinos), contrastan con el resto del poema, en el que dominan los tonos graves, la tensión psicológica, el *crescendo* dramático que gravita hacia un final: la reconquista del reino y de la esposa asediados por los proceos. Aquí también se encuentran motivos comunes a los de los cuentos populares, como la tela de Penélope y la prueba del tiro al arco, pero estamos en un terreno más cercano a los criterios modernos de realismo y verosimilitud: las intervenciones sobrenaturales tienen que ver solamente con las apariciones de los dioses del Olimpo, habitualmente ocultos bajo apariencia humana.

Es preciso sin embargo recordar que idénticas aventuras (sobre todo la de Polifemo) son evocadas también en otros lugares del poema; por lo tanto el propio Homero las confirma, y no sólo eso, sino que los mismos dioses discuten de ello en el Olimpo. Y que también Menelao, en la Telemaquia, cuenta una aventura del mismo tipo (las del cuento popular) que la de Ulises: el encuentro con el viejo del mar. No nos queda sino atribuir la diferencia de estilo fantástico a ese montaje de tradiciones de distinto origen, transmitidas por los aedos y que confluyeron después en la Odisea

homérica, que en el relato de Ulises en primera persona revelaría su estrato más arcaico.

¿Más arcaico? Según Alfred Heubeck, las cosas hubieran podido tomar un rumbo absolutamente opuesto. Antes de la *Odisea* (incluida la *Ilíada)* Ulises siempre había sido un héroe épico, y los héroes épicos, como Aquiles y Héctor en la *Ilíada,* no tienen aventuras del tipo de las de los cuentos populares, a base de monstruos y encantamientos. Pero el autor de la *Odisea* tiene que mantener a Ulises alejado de la casa durante diez años, desaparecido, inhallable para los familiares y los ex compañeros de armas. Para ello debe hacerle salir del mundo conocido, pasar a otra geografía, a un mundo extrahumano, a un más allá (no por nada sus viajes culminan en la visita a los Infiernos). Para este destierro fuera de los territorios de la épica, el autor de la *Odisea* recurre a tradiciones (estas sí, más arcaicas) como las empresas de Jasón y los Argonautas.

Por tanto la *novedad* de la *Odisea* es haber enfrentado a un héroe épico como Ulises «con hechiceras y gigantes, con monstruos y devoradores de hombres», es decir, en situaciones de un tipo de saga más *arcaica,* cuyas raíces han de buscarse «en el mundo de la antigua fábula y directamente de primitivas concepciones mágicas y xamánicas».

Aquí es donde el autor de la *Odisea* muestra, según Heubeck, su verdadera modernidad, la que nos lo vuelve cercano y actual: si tradicionalmente el héroe épico era un paradigma de virtudes aristocráticas y militares, Ulises es todo esto, pero además es el hombre que soporta las experiencias más duras, los esfuerzos y el dolor y la soledad. «Es cierto que también él arrastra a su público a un mítico mundo de sueños, pero ese mundo de sueños se convierte en la imagen especular del mundo en que vivimos, donde dominan necesidad y angustia, terror y dolor, y donde el hombre está inmerso sin posibilidad de escape.»

Stephanie West, aunque parte de premisas diferentes de las de Heubeck, formula una hipótesis que convalidaría su razonamiento: la hipótesis de que haya existido una Odisea alternativa, otro itinerario del regreso, anterior a Homero. Homero (o quien haya sido el autor de la *Odisea),* encontrando este relato de viajes demasiado pobre y poco significativo, lo habría sustituido por las aventuras fabulosas, pero conservando las huellas de los viajes del seudocretense. En realidad en el proemio hay un verso que debería presentarse como la síntesis de toda la *Odisea:* «De muchos hombres vi las ciudades y conocí los pensamientos». ¿Qué ciudades? ¿Qué

pensamientos? Esta hipótesis se adaptaría mejor al relato de los viajes del seudocretense...

Pero apenas Penélope lo ha reconocido en el tálamo reconquistado, Ulises vuelve a narrar el relato de los cíclopes, de las sirenas... ¿No es quizá la *Odisea* el mito de todo viaje? Tal vez para Ulises-Homero la distinción mentira-verdad no existía, él contaba la misma experiencia ya en el lenguaje de lo vivido, ya en el lenguaje del mito, así como para nosotros también todo viaje nuestro, pequeño o grande, es siempre Odisea.

[1983]

Jenofonte, Anábasis

La impresión más fuerte que produce Jenofonte, al leerlo hoy, es la de estar viendo un viejo documental de guerra, como vuelven a proyectarse de vez en cuando en el cine o en la televisión. La fascinación del blanco y negro de la película un poco desvaída, con crudos contrastes de sombras y movimientos acelerados, nos asalta espontáneamente en fragmentos como éste (capítulo V del libro IV):

«Desde allí recorrieron, a través de una llanura cubierta de mucha nieve, en tres etapas, cinco parasangas. La tercera fue difícil: soplaba de frente un viento del norte que lo quemaba absolutamente todo y que helaba a los hombres [...]. Los ojos estaban protegidos de la nieve, si se avanzaba con algo negro puesto delante de ellos, y los pies, moviéndose sin estar nunca quietos, y descalzándose por la noche [...]. Por tanto, debido a tales penalidades, algunos soldados quedaban rezagados. Al ver un espacio negro porque había desaparecido allí la nieve, imaginaron que se había fundido. Y se había fundido a causa de una fuente que estaba cerca humeando en el valle».

Pero Jenofonte tolera mal las citas: lo que cuenta es la sucesión continua de detalles visuales y de acciones; es difícil encontrar un pasaje que ejemplifique cabalmente el placer siempre variado de la lectura. Tal vez éste, dos páginas atrás:

«Algunos de los que se habían alejado del campamento decían que habían visto por la noche resplandecer muchas hogueras. Entonces los estrategos pensaron que no era seguro acampar dispersos, sino que debían reunir de nuevo al ejército. Así lo hicieron. Y pareció que el cielo se despejaba. Mientras ellos pasaban la noche aquí, cayó una inmensa nevada que cubrió el campamento y los hombres tendidos en el suelo. La nieve trababa las patas de las acémilas. Daba mucha pereza levantarse, pues mientras estaban echados, la nieve caída les proporcionaba calor, en tanto no se deslizaba de sus cuerpos. Con todo, Jenofonte tuvo la osadía de levantarse desnudo y ponerse a partir leña. Rápidamente se levantó

un soldado y luego otro que lo relevó en esta tarea. A continuación se levantaron otros, encendieron fuego y se ungieron. Pues había aquí muchos ungüentos, que utilizaban en vez de aceite de oliva: manteca de cerdo, aceite de sésamo y aceite de almendras amargas y de terebinto. Encontraron también perfumes extraídos de estas mismas materias».

El paso rápido de una representación visual a otra, de ésta a la anécdota, y de aquí a la notación de costumbres exóticas: tal es el tejido que sirve de fondo a un continuo desgranarse de aventuras, de obstáculos imprevistos opuestos a la marcha del ejército errante. Cada obstáculo es superado, por lo general, gracias a una astucia de Jenofonte: cada ciudad fortificada que hay que asaltar, cada formación enemiga que se opone en campo abierto, cada paso, cada cambio atmosférico requiere una idea ingeniosa, un hallazgo, una iluminación genial, una invención estratégica del narrador-protagonista-caudillo. Por momentos Jenofonte parece uno de esos personajes infantiles de tebeo que en cada viñeta se las ingenia para salir de situaciones imposibles; más aún, como en los cuentos infantiles, los protagonistas del episodio suelen ser dos, los dos oficiales rivales, Jenofonte y Quirísofo, el ateniense y el espartano, y la invención de Jenofonte siempre es la más astuta, generosa y decisiva.

En sí mismo el tema de la *Anábasis* habría dado para un relato picaresco o heroico-cómico: diez mil mercenarios griegos, reclutados con falaz pretexto por un príncipe persa, Ciro el joven, para una expedición al interior de Asia Menor, destinada en realidad a derrocar a su hermano Artajerjes II, son derrotados en la batalla de Cunaxa, y se encuentran sin jefes, lejos de la patria, tratando de abrirse el camino de regreso entre poblaciones enemigas. Lo único que quieren es volver a casa, pero cualquier cosa que hagan constituye un peligro público: los diez mil, armados, hambrientos, por donde quiera que pasen pillan y destruyen como una plaga de langostas, llevándose consigo un gran séquito de mujeres.

Jenofonte no era alguien que se dejara tentar por el estilo heroico de la epopeya ni que gustara —como no fuese ocasionalmente— de los aspectos truculentos de una situación como aquélla. El suyo es el memorial técnico de un oficial, un diario de viaje con todas las distancias, puntos de referencia geográficos y noticias sobre los recursos vegetales y animales, y una reseña de los problemas diplomáticos, logísticos, estratégicos, así como de sus respectivas soluciones.

El relato está entretejido de «actas de reunión» del estado mayor y de arengas de Jenofonte a las tropas o a embajadores de los bárbaros. De estos trozos oratorios yo conservaba desde las aulas escolares el recuerdo de un gran tedio, pero me equivocaba. El secreto, al leer la *Anábasis,* es no saltarse nunca nada, seguir todo punto por punto. En cada una de esas arengas hay un problema político: de política exterior (los intentos de establecer relaciones diplomáticas con los príncipes y los jefes de los territorios por los que no se puede pasar sin permiso) o de política interna (las discusiones entre los jefes helénicos, con las habituales rivalidades entre atenienses y espartanos, etc.). Y como el libro está escrito en pugna con otros generales, en cuanto a la responsabilidad de cada uno en la dirección de aquella retirada, el fondo de las polémicas abiertas o sólo insinuadas hay que extraerlo de esas páginas.

Como escritor de acción, Jenofonte es ejemplar; si lo comparamos con el autor contemporáneo que podría ser su equivalente —el coronel Lawrence— vemos que la maestría del inglés consiste en suspender —como sobrentendiendo la exactitud puramente fáctica de la prosa— un halo de maravilla estética y ética en torno a las vicisitudes y a las imágenes; en el griego no, la exactitud y la sequedad no sobrentienden nada: las duras virtudes del soldado no quieren ser sino las duras virtudes del soldado.

Hay, sí, un *pathos* en la *Anábasis:* es el ansia por regresar, el miedo al país extranjero, el esfuerzo por no dispersarse porque mientras estén juntos en cierto modo llevarán consigo la patria. Esta lucha por el regreso de un ejército conducido a la derrota en una guerra que no es la suya y abandonado a sí mismo, ese combatir, ahora solos, para abrirse una vía de escape contra ex aliados y ex enemigos, todo ello hace que la *Anábasis* se acerque a un filón de nuestras lecturas recientes: los libros de memorias sobre la retirada de Rusia de los soldados alpinos italianos. No es un descubrimiento de hoy: en 1953 Elio Vittorini, al presentar lo que quedaría como un libro ejemplar en su género, *Il sergente nella neve,* de Mario Rigoni Stern, lo define como «pequeña anábasis dialectal». Y en realidad los capítulos de la retirada en la nieve de la *Anábasis* (de donde proceden mis citas anteriores) son ricos en episodios que podrían equipararse a los del *Sergente.*

Es característico de Rigoni Stern, y de otros de los mejores libros italianos sobre la retirada de Rusia, que el narrador-protagonista sea un buen soldado, como Jenofonte, y hable de las acciones militares con competencia y celo. Para ellos como para Jenofonte, en el derrumbe general de las ambiciones más pomposas,

las virtudes guerreras se convierten en virtudes prácticas y solidarias por las que se mide la capacidad de cada uno para ser útil no sólo a sí mismo, sino también a los otros. (Recordemos *La guerra dei poveri,* de Nuto Revelli, por el apasionado furor del oficial decepcionado; y otro buen libro injustamente olvidado, *I lunghi fucili,* de Cristoforo M. Negri.)

Pero las analogías se detienen ahí. Las memorias de los soldados alpinos nacen del contraste de una Italia humilde y sensata con las locuras y las matanzas de la guerra total; en las memorias del general del siglo V el contraste se da entre la condición de plaga de langostas a la que se ve reducido el ejército de los mercenarios helénicos, y el ejercicio de las virtudes clásicas, filosófico-cívico-militares, que Jenofonte y los suyos tratan de adaptar a las circunstancias. Y resulta que ese contraste no tiene en absoluto el desgarrador dramatismo del otro: Jenofonte parece estar seguro de haber logrado conciliar los dos términos. El hombre puede verse reducido a ser una langosta y aplicar sin embargo a su situación de langosta un código de disciplina y de decoro —en una palabra, un «estilo»— y confesarse satisfecho, no discutir ni mucho ni poco el hecho de ser langosta sino sólo el mejor modo de serlo. En Jenofonte ya está bien delineada, con todos sus límites, la ética moderna de la perfecta eficacia técnica, del estar «a la altura de las circunstancias», del «hacer bien lo que se hace», independientemente de la valoración de la propia acción en términos de moral universal. Sigo llamando moderna a esta ética porque lo era en mi juventud, y era éste el sentido que surgía de muchas películas americanas, y también de las novelas de Hemingway, y yo oscilaba entre la adhesión a esta moral puramente «técnica» y «pragmática» y la conciencia del vacío que se abría debajo. Pero aún hoy, que parece tan alejada del espíritu de la época, creo que tenía su lado bueno.

Jenofonte tiene el gran mérito, en el plano moral, de no mistificar, de no idealizar la posición de su bando. Si a menudo manifiesta hacia las costumbres de los «bárbaros» la distancia y la adversión del «hombre civilizado», debe decirse sin embargo que la hipocresía «colonialista» le es ajena. Sabe que encabeza una horda de bandoleros en tierra extranjera, sabe que la razón no está del lado de los suyos sino del lado de los bárbaros invadidos. En sus exhortaciones a los soldados no deja de recordar las razones de los enemigos: «Otras consideraciones habréis de tener en cuenta. Los enemigos tendrán tiempo de saquearnos y no les faltan razones para acecharnos con insidias, ya que ocupamos sus tierras...». En el intento de dar un estilo, una norma, a ese movimiento biológico de

hombres ávidos y violentos entre las montañas y las llanuras de Anatolia, reside toda su dignidad: dignidad limitada, no trágica, en el fondo burguesa. Sabemos que se puede muy bien llegar a dar apariencia de estilo y dignidad a las peores acciones, aunque no sean dictadas como éstas por la necesidad. El ejército de los helenos, que serpentea por las gargantas de las montañas y los desfiladeros, entre continuas emboscadas y saqueos, sin distinguir ya hasta dónde es víctima y hasta dónde opresor, rodeado aún en la frialdad de las masacres por la suprema hostilidad de la indiferencia y del azar, inspira una angustia simbólica que tal vez sólo nosotros seamos capaces de entender.

[1978]

Ovidio y la contigüidad universal

«[...]Hay en lo alto una vía bien visible cuando el cielo está sereno. Se llama Láctea y resalta justamente por su blancura. Por ella pasan los dioses para ir al palacio real del gran Tonante. A derecha e izquierda, las moradas de la nobleza celeste abren sus puertas a la multitud que las asedia. La plebe divina vive dispersa en distintos lugares. Los dioses más poderosos e ilustres han establecido aquí sus penates, en la parte de delante *("[...] a fronte potentes / caelicolae clarique suos posuere penates").* Si la expresión no pareciera irreverente, me atrevería a decir que este lugar es el Palatino del cielo.»

Así Ovidio, al iniciar *Las metamorfosis,* para introducirnos en el mundo de los dioses celestiales, empieza acercándonoslo tanto que lo vuelve idéntico a la Roma de todos los días, en cuanto a urbanismo, a divisiones en clases sociales, a costumbres (la pululación de los clientes). Y en cuanto a religión: los dioses tienen a sus penates en las casas donde viven, lo cual implica que los soberanos del cielo y de la Tierra tributan a su vez un culto a sus pequeños dioses domésticos.

Acercamiento no quiere decir reducción o ironía: estamos en un universo donde las formas llenan todo el espacio intercambiando continuamente sus cualidades y dimensiones, y el fluir del tiempo está lleno de una proliferación de relatos y de ciclos de relatos. Las formas y las historias terrenas repiten formas e historias celestes, pero unas y otras se entrelazan en una sola espiral. La contigüidad entre dioses y seres humanos —emparentados con los dioses y objeto de sus amores compulsivos— es uno de lo temas dominantes de *Las metamorfosis,* pero no es sino un caso particular de la contigüidad de todas las figuras o formas de lo existente, antropomorfas o no. Fauna, flora, reino mineral, firmamento engloban en su común sustancia lo que solemos considerar humano como conjunto de cualidades corporales, psicológicas y morales.

La poesía de *Las metamorfosis* se enraiza sobre todo en esos límites indistintos entre mundos diferentes y en el libro II ya encuentra una ocasión extraordinaria en el mito de Faetón que se

atreve a conducir el carro del Sol. El cielo se nos aparece como espacio absoluto, geometría abstracta, y al mismo tiempo como teatro de una aventura humana expresada con tal precisión de detalles que no perdemos el hilo ni por un instante, llevando la participación emocional hasta el paroxismo.

No es solamente la precisión de los datos concretos más materiales, como el movimiento del carro que se desbanda y salta debido a la insólita levedad de la carga, sino la visualización de los modelos ideales, como el mapa celeste. Digamos en seguida que se trata de una precisión aparente, de datos contradictorios que comunican su sugestión si se los toma uno por uno y también de un efecto narrativo general, pero que no pueden concretarse en una visión coherente: el cielo es una esfera atravesada por vías de ascenso y de descenso, reconocibles por los surcos de las ruedas, pero al mismo tiempo rodando en torbellino y en dirección contraria a la del carro solar; está suspendido a altura vertiginosa sobre las tierras y los mares que se ven allá en el fondo; aparece ya como una bóveda en cuya parte más alta están fijas las estrellas, ya como un puente que sostiene el carro en el vacío provocando en Faetón el mismo terror de seguir o de volver atrás *(«Quid faciat? Multum coeli post terga relictum / ante oculos plus est. Animo metitur utrumque»);* es vacío y desierto (no es por lo tanto el cielo-urbe del libro I: «¿Piensas quizá que hay bosques sagrados y ciudades de dioses y templos ricos en dones?», dice Febo) poblado por las figuras de bestias feroces que son sólo *simulacra,* formas de constelaciones, pero no por ello menos amenazadoras; se reconoce en él una pista oblicua, a media altura, que evita el polo austral y la Osa; pero si uno se aparta del camino y se pierde entre los precipicios, termina pasando bajo la Luna, chamuscando las nubes, pegando fuego a la Tierra.

Después de la cabalgata celeste suspendida en el vacío, que es la parte más sugestiva del relato, empieza la grandiosa descripción de la Tierra ardiendo, del mar hirviente donde flotan cuerpos de focas con el vientre al aire, una de las clásicas páginas del Ovidio catastrófico, que hace *pendant* al diluvio del libro I. Alrededor del *Alma Tellus,* la Tierra Madre, se arriman todas las aguas. Las fuentes agotadas tratan de volver a esconderse en el oscuro útero materno *(«fontes / qui se condiderant in opacae viscera matris [...]»).* Y la Tierra, con el pelo chamuscado y los ojos inyectados por las cenizas, suplica a Júpiter con el hilo de voz que le queda en la garganta sedienta, advirtiéndole que, si los polos se incendian, también se derrumbarán los palacios de los dioses. (¿Los polos terrestres o los celestes? Se

habla también del eje de la Tierra que Atlante ya no logra sostener porque está incandescente. Pero los polos eran en aquel tiempo una noción astronómica, y por lo demás el verso siguiente precisa: *regia caeli.* Entonces, ¿el palacio real del cielo estaba realmente allá arriba? ¿Cómo es que Febo lo excluía y Faetón no lo encontró? Por lo demás estas contradicciones no están sólo en Ovidio; también con Virgilio, como con otros supremos poetas de la Antigüedad, es difícil hacerse una idea clara de cómo «veían» verdaderamente el cielo los antiguos.)

El episodio culmina con la destrucción del carro solar tocado por el rayo de Júpiter, en una explosión de fragmentos dispersos: *«Illic frena iacent, illic temone revulsus / axis, in hac radii fractarum parte rotarum [...]».* (No es éste el único accidente de circulación en *Las metamorfosis:* también Hipólito se sale de la pista a gran velocidad en el último libro del poema, donde la riqueza de detalles del relato del siniestro pasa de la mecánica a la anatomía, describiendo el desgarramiento de las visceras y de los miembros arrancados.)

La compenetración dioses-hombres-naturaleza implica no un orden jerárquico unívoco sino un intrincado sistema de interrelaciones en el que cada nivel puede influir en los otros, aunque sea en diversa medida. En Ovidio el mito es el campo de tensión en el que estas fuerzas chocan y se equilibran. Todo depende del espíritu con el que se narra el mito: a veces los mismos dioses cuentan los mitos en los que son parte interesada como ejemplos morales para advertencia de los mortales; otras veces los mortales usan los mismos mitos cuando discuten con los dioses o los desafían, como hacen las Piérides o Aracne. O tal vez hay mitos que a los dioses les gusta oír contar y otros que prefieren que no se cuenten. Las Piérides conocen una versión de la escalada del Olimpo por los Gigantes vista por los Gigantes, y el miedo de los dioses que escapan (libro V). La cuentan después de haber desafiado a las Musas en el arte del relato, y las Musas responden con otra serie de mitos que restablecen las razones del Olimpo: después castigan a las Piérides transformándolas en urracas. El desafío a los dioses implica una intención del relato irreverente o blasfema: la tejedora Aracne desafía a Minerva en el arte del telar y representa en un tapiz los pecados de los dioses libertinos (libro VI).

La precisión técnica con que Ovidio describe el funcionamiento de los telares en el desafío puede indicarnos una posible identificación del trabajo del poeta con el tejido de un tapiz de púrpura multicolor. ¿Pero cuál? ¿El de Palas-Minerva, donde

alrededor de las grandes figuras olímpicas con sus atributos tradicionales están representados en minúsculas escenas, en los cuatro ángulos de la tela, enmarcados por ramajes de olivo, cuatro castigos divinos a mortales que han desafiado a los dioses? ¿O bien el de Aracne, en el que las seducciones insidiosas de Júpiter, Neptuno y Apolo que Ovidio había ya contado por extenso reaparecen como emblemas sarcásticos entre guirnaldas de flores y festones de hiedra (no sin añadir algún detalle precioso: Europa transportada a través del mar en la grupa del toro, alzando los pies para no mojarse: *«[...] tactumque vereri / adsilientis aquae timidasque reducere plantas».)?*

Ni uno ni otro. En el gran muestrario de mitos que es todo el poema, el mito de Palas y Aracne puede contener a su vez dos muestrarios en escala reducida orientados en direcciones ideológicas opuestas: uno para infundir sagrado temor, el otro para incitar a la irreverencia y al relativismo moral. Quien dedujera que todo el poema debe ser leído de la primera forma —dado que el desafío de Aracne es castigado cruelmente—, o de la segunda —ya que el tratamiento poético favorece a la culpable y víctima—, se equivocaría: *Las metamorfosis* quieren representar el conjunto de lo narrable transmitido por la literatura con toda la fuerza de imágenes y significados que ello implica, sin escoger —con arreglo a la ambigüedad propia del mito— entre las claves de lectura posibles. Sólo acogiendo en el poema todos los relatos y las intenciones de relatos que fluyen en todas direcciones, que se agolpan y empujan para encauzarse en la ordenada serie de sus hexámetros, el autor de *Las metamorfosis* estará seguro de que no se pone al servicio de un diseño parcial sino de la multiplicidad viviente que no excluye ningún dios conocido o desconocido.

El caso de un dios nuevo y extranjero, que no es fácil de reconocer como tal, un dios-escándalo en contraste con cualquier modelo de belleza y virtud, es ampliamente recordado en *Las metamorfosis:* Baco-Dionisio. A su culto orgiástico se niegan a unirse las devotas de Minerva (las hijas de Minias) y siguen hilando y cardando lana los días de las fiestas báquicas, aliviando con cuentos el largo esfuerzo. Este es pues otro uso del cuento, que se justifica laicamente como diversión pura *(«quod tempora longa videri / non sinat»)* y como ayuda a la productividad *(«utile opus manuum vario sermone levemus»)* pero que sin embargo se consagra siempre a Minerva, *«melior dea»,* para las laboriosas doncellas a quienes repugnan las orgías y los excesos de los cultos de Dionisio, que se propagan en Grecia después de haber conquistado Oriente.

Es cierto que el arte de contar, caro a las tejedoras, tiene una relación con el culto de Palas-Minerva. Lo hemos visto con Aracne, que por haber despreciado a la diosa es transformada en araña; pero lo vemos también en el caso opuesto, de un excesivo culto de Palas, que lleva a desconocer a los otros dioses. En realidad, también las miniedes (libro IV), culpables por estar demasiado seguras de su virtud, por ser demasiado exclusivas en su devoción *(«intempestiva Minerva»),* serán horriblemente castigadas con su metamorfosis en murciélagos por el dios que no conoce el trabajo sino la ebriedad, que no escucha los relatos sino el canto perturbador y oscuro. Para no transformarse también en murciélago, Ovidio se cuida bien de dejar abiertas todas las puertas de su poema a los dioses pasados, presentes y futuros, indígenas y extranjeros, al Oriente que más allá de Grecia enriquece al mundo de la fábula, y a la restauración de la romanidad emprendida por Augusto que ejerce su presión sobre la actualidad político-intelectual. Pero no logrará convencer al dios más próximo y ejecutivo, Augusto, que lo transformará para siempre en un exiliado, un habitante de la lejanía, él que quería conseguir que todo estuviera próximo y presente al mismo tiempo.

Del Oriente («de algún antepasado de *Las mil y una noches»,* dice Wilkinson) le viene la romántica historia de Píramo y Tisbe (que una de las miniedes escoge de una lista de historias del mismo origen misterioso): el muro que deja paso a las palabras susurradas pero no a los besos, la noche blanca de luna bajo el cándido jazmín cuyos reflejos llegarán al verano isabelino.

Del Oriente, a través de la novela alejandrina, le llega a Ovidio la técnica de multiplicación del espacio interno de la obra mediante los relatos engarzados en otros relatos que multiplican la impresión de algo denso, atestado, intrincado. Como el bosque donde una cacería del jabalí compromete los destinos de héroes ilustres (libro VIII), no lejos de los remolinos del Aqueloo, que detienen a los que regresan de la cacería. Los acoge en su morada el dios fluvial, que se presenta como obstáculo y al mismo tiempo refugio, pausa en la acción, ocasión para narrar y reflexionar. Como entre los cazadores no sólo está Teseo, curioso por conocer el origen de todo lo que ve, sino también Perítoo, descreído e insolente *(«deorum / spretor erat mentisque ferox»),* el río se anima a contar historias maravillosas de metamorfosis, imitando a los huéspedes. Así se van uniendo continuamente en *Las metamorfosis* nuevas acumulaciones de historias como conchas de las que puede nacer la perla: en este caso el humilde idilio de Filemón y Baucis, que contiene todo un mundo minucioso y un ritmo absolutamente diferente.

Es preciso decir que sólo ocasionalmente se sirve Ovidio de estas complicaciones estructurales: la pasión que domina su talento para la composición no es la sistematicidad sino la acumulación, unida a las variaciones de perspectiva, a los cambios de ritmo. Por eso cuando Mercurio, para hacer dormir a Argos cuyos cien párpados nunca se cierran al mismo tiempo, comienza a contar la metamorfosis de la ninfa Siringa en un manojo de cañas, su narración en parte se extiende, en parte se resume en una única frase, ya que la continuación del relato queda implícita en el enmudecimiento del dios, apenas ve que todos los ojos de Argos han cedido al sueño.

Las metamorfosis son el poema de la rapidez: todo debe sucederse a ritmo apretado, imponerse a la imaginación, cada imagen debe superponerse a otra imagen, cobrar evidencia, disiparse. Es el principio del cinematógrafo: cada verso, como cada fotograma, debe estar lleno de estímulos visuales en movimiento. El *horror vacui* domina tanto el espacio como el tiempo. Durante páginas y páginas todos los verbos están en presente, todo sucede bajo nuestros ojos, los hechos se engarzan, las distancias son negadas. Y cuando Ovidio siente la necesidad de cambiar de ritmo, lo primero que hace no es cambiar el tiempo del verbo sino la persona, pasar de la tercera a la segunda, es decir introducir el personaje del que está a punto de hablar dirigiéndose directamente a él de tú: *«Tu quoque mutatum torvo, Neptune, invenco [...]»*. El presente no está sólo en el tiempo verbal, sino que es la presencia misma del personaje lo que se evoca. Aun cuando los verbos están en pasado, el vocativo opera un repentino acercamiento. Este procedimiento es utilizado a menudo cuando varios sujetos realizan acciones paralelas, para evitar la monotonía de la catalogación. Si de Ticio ha hablado en tercera persona, Tántalo y Sísifo son convocados de tú y en vocativo. A la segunda persona también tienen derecho las plantas *(«Vos quoque, flexipedes hederae, venistis [...]»)* y no hay que asombrarse, sobre todo cuando son plantas que se mueven como personas y acuden al son de la lira del viudo Orfeo, agolpándose en un espeso vivero de flora mediterránea (libro IX).

Hay también momentos —y el que acaba de mencionarse es uno— en los que el relato debe aminorar la velocidad, pasar a una marcha más sosegada, hacer que el transcurso del tiempo parezca suspendido, una velada lejanía. En estos casos, ¿qué hace Ovidio? Para dejar claro que el relato no tiene prisa, se detiene a fijar los detalles más pequeños. Por ejemplo: Filemón y Baucis acogen en su humilde casa a visitantes desconocidos, los dioses: *«[...] Mensae sed*

erat pes tertius impar: / testa parem fecit; quae postquam subdita clivum / sustulit, aequatam mentae tersere virentes [...]». [«Pero una de las tres patas de la mesa es demasiado corta. [Baucis] desliza debajo una piedra para que no quede inclinada, y después la limpia con hojas de menta verde. Y pone encima aceitunas de dos colores, sagradas para la sencilla Minerva, y cerezas otoñales conservadas en líquida salsa, y endivias y rábanos y una especie de leche cuajada, y huevos delicadamente envueltos en cenizas no demasiado calientes: todo en cacharros de terracota [...]»] (libro VIII).

Y al seguir enriqueciendo el cuadro, Ovidio logra un resultado de enrarecimiento y de pausa. Porque el gesto de Ovidio es siempre el de añadir, nunca el de quitar; seguir aumentando los detalles, nunca desvanecerse en lo impreciso. Procedimiento que surte efectos diferentes según la entonación, aquí humilde y solidaria con las cosas pobres, allá excitada e impaciente por saturar lo maravilloso de la fábula con la observación objetiva de los fenómenos de la realidad natural. Como cuando Perseo lucha con el monstruo marino en cuyo lomo se incrustan las conchas, y apoya en un escollo, cara abajo, la cabeza erizada de serpientes de la Medusa, después de haber extendido —para que no sufra con el contacto de la áspera arena— una capa de algas y de ramitas acuáticas. Al ver que las hojas se vuelven de piedra en contacto con la Medusa, las ninfas se entretienen en someter otras ramitas a la misma transformación: así nace el coral que, blando bajo el agua, se petrifica en contacto con el aire; así Ovidio, con su gusto por las formas extrañas de la naturaleza, concluye la aventura fabulosa en clave de leyenda etiológica.

Una ley de máxima economía interna domina este poema aparentemente consagrado al gasto desenfrenado. Es la economía propia de las metamorfosis, que quiere que las nuevas formas recuperen en lo posible los materiales de las viejas. Después del diluvio, al transformarse las piedras en seres humanos (libro I) «sin embargo la parte de la piedra que estaba como impregnada de algún jugo, o era terrosa, se convirtió en cuerpo; lo que era sólido, imposible de doblar, se mudó en huesos; las que eran venas subsistieron, bajo el mismo nombre». Aquí la economía se extiende al nombre: *«quae, modo vena fuit, sub eodem nomine mansit».* Dafne (libro I), de quien lo que más llama la atención son los cabellos desordenados (tanto que el primer pensamiento de Febo al verla es: «¡Imagínate, si se los peinara!». *«Spectat inornatos collo pendere capillos / et "Quid, si comantur?" ait [...]»),* ya está predispuesta en las líneas flexibles de su fuga a la metamorfosis vegetal: *«[...] in frondem*

crines, in ramos bracchia crescunt; / pes modo tam velox pigris radicibus haeret [...]». Cíane (libro V) no hace sino llevar al extremo su deshacerse en lágrimas *(lacrimisque absumitur omnis)* hasta disolverse en el pequeño lago en que habitaba como ninfa. Y los campesinos de Licia (libro VI) que gritan injurias a la andariega Latona, empeñada en saciar la sed de sus gemelos recién nacidos, y enturbian el lago removiendo el fango, no eran muy diferentes de las ranas en que, en justo castigo, se convierten: basta que el cuello desaparezca, que los hombros se unan a la cabeza, que la espalda se vuelva verde y el vientre blanquecino.

Esta técnica de la metamorfosis ha sido estudiada por Sčeglov en un ensayo muy claro y convincente. «Todas estas transformaciones», dice Sčeglov, «tienen exactamente que ver con los hechos físico-espaciales que Ovidio suele aislar en los objetos aun fuera de la metamorfosis ("piedra dura", "cuerpo largo", "espinazo encorvado"). Gracias a su conocimiento de las propiedades de las cosas, el poeta encamina la transformación por la vía más breve, porque sabe por anticipado lo que tiene de común el hombre con el delfín, lo que le falta o tiene de más con respecto a él. El hecho esencial es que, gracias a la representación del mundo entero como un sistema de propiedades elementales, el proceso de la transformación —ese fenómeno inverosímil y fantástico— se reduce a una sucesión de procesos bastante simples. El acontecimiento ya no es presentado como una fábula, sino como una suma de hechos habituales y verosímiles (crecimiento, disminución, endurecimiento, ablandamiento, encorvamiento, enderezamiento, conjunción, rarefacción, etc.)»

La escritura de Ovidio, tal como Sčeglov la define, contendría en sí el modelo o por lo menos el programa del Robbe-Grillet más riguroso y más frío. Cae por su peso que tal definición no agota lo que podemos buscar en Ovidio. Pero lo importante es que este modo de designar objetivamente los objetos (animales e inanimados) «como diferentes combinaciones de un número relativamente pequeño de elementos fundamentales, simplísimos» corresponde a la única filosofía cierta de *Las metamorfosis:* «la de la unidad y parentesco de todo lo que existe en el mundo, cosas y seres vivientes».

Con el relato cosmogónico del libro I y la profesión de fe pitagórica del último, Ovidio ha querido hacer una sistematización teórica de esta filosofía natural, tal vez en competencia con el lejanísimo Lucrecio. Se ha discutido mucho el valor que ha de darse a estas enunciaciones, pero tal vez lo único que cuente para nosotros sea la coherencia poética con que Ovidio representa y narra su

mundo: ese pulular y enredarse de aventuras a menudo semejantes y siempre diferentes, con que se celebra la continuidad y la movilidad del todo.

Todavía no ha terminado el capítulo de los orígenes del mundo y de las catástrofes primordiales y Ovidio ataca ya la serie de los amores de los dioses por las ninfas o las muchachas mortales. Las historias amorosas (que ocupan preponderantemente la parte más viva del poema, los primeros doce libros) presentan varias constantes: como muestra Bernardini, se trata de enamoramientos a primera vista, de una atracción apremiante, sin complicaciones psicológicas, que exige una satisfacción inmediata. Y como la criatura deseada por lo general rehúsa y huye, el motivo de la persecución por los bosques es recurrente; la metamorfosis puede producirse en momentos diferentes, como disfraz del seductor o como escape de la asediada o castigo de la seducida por parte de otra divinidad celosa.

Frente al continuo acoso de los deseos masculinos, los casos de iniciativa amorosa femenina son más raros, pero en cambio se trata de amores más complejos, no de caprichos extemporáneos sino de pasiones que comportan una riqueza psicológica mayor (Venus enamorada de Adonis), implican a menudo una componente erótica más morbosa (la ninfa Salmacis que en el abrazo con Hermafrodito se funde en una criatura bisexual), y en algunos casos se trata de pasiones ilícitas, incestuosas (como los trágicos personajes de Mirra, de Biblis; la forma en que a esta última se le revela la pasión por su hermano, el sueño, la turbación, son una de las páginas más bellas del Ovidio psicólogo), o bien homosexuales (como Ifis), o de celos criminales (como Medea). Las historias de Jasón y Medea abren en el corazón del poema (libro VII) el espacio de una verdadera y auténtica novela en la que se entretejen aventuras y tenebrosidad pasional y el «negro» grotesco de la receta de los filtros de bruja que pasará sin cambios a Macbeth.

El paso sin intervalos de una historia a otra queda subrayado por el hecho de que —como observa Wilkinson— «el final de una historia coincide rara vez con el final de uno de los libros en que se divide el poema. Ovidio puede empezar una historia nueva cuando le faltan pocos versos al final de un libro, y éste es en parte el viejo expediente del novelista por entregas que aguza el apetito del lector por el episodio siguiente, pero es también una señal de la continuidad de la obra, que no se habría dividido en libros si por su longitud no hubiera necesitado cierto número de rollos. Así se nos comunica la impresión de un mundo real y coherente en el que se

cumple una interacción entre sucesos que por lo común se consideran aisladamente».

Las historias pueden parecerse, nunca repetirse. No por nada la más desgarradora es la del desventurado amor de la ninfa Eco (libro II), condenada a la repetición de los sonidos, por el joven Narciso, condenado a la contemplación de la propia imagen repetida en el líquido espejo. Ovidio atraviesa corriendo ese bosque de historias amorosas, todas análogas y todas diferentes, seguido por la voz de Eco que repercute entre las rocas: *«Coëamus! Coëamus! Coëamus!».*

[1979]

El cielo, el hombre, el elefante

Por el placer de la lectura, en la *Historia natural* de Plinio el Viejo aconsejaría atender sobre todo a tres libros: los dos que contienen los elementos de su filosofía, es decir, el II (sobre cosmografía) y el VII (sobre el hombre) y, como ejemplo de sus recorridos entre erudición y fantasía, el VIII (sobre animales terrestres). Naturalmente se pueden descubrir páginas extraordinarias en cualquier parte: en los libros de geografía (III-VI), de zoología acuática, entomología y anatomía comparada (IX-XI), de botánica, agronomía y farmacología (XII-XXXII), o sobre los metales, las piedras preciosas y las bellas artes (XXXIII-XXXVII).

El uso que siempre se ha hecho de Plinio, creo, es el de consulta, ya para saber qué sabían o creían saber los antiguos sobre una cuestión determinada, ya para escudriñar curiosidades y rarezas. (Bajo este último aspecto no se puede descuidar el libro I, es decir el sumario de la obra, cuyas sugestiones vienen de aproximaciones imprevistas: «Peces que tienen un guijarro en la cabeza; Peces que se esconden en invierno; Peces que sienten la influencia de los astros; Precios extraordinarios pagados por ciertos peces», o bien «Sobre la rosa: 12 variedades, 32 medicamentos; 3 variedades de lirios, 21 medicamentos; Planta que nace de una lágrima propia; 3 variedades de narcisos; 16 medicamentos; Planta cuya semilla se tiñe para que nazcan flores de colores; El azafrán: 20 medicamentos; Dónde da las mejores flores; Qué flores eran conocidas en tiempos de la guerra de Troya; Vestiduras que rivalizaban con las flores», y aún: «Naturaleza de los metales; Sobre el oro; Sobre la cantidad de oro que poseían los antiguos; Sobre el orden ecuestre y el derecho a llevar anillos de oro; ¿Cuántas veces cambió de nombre el orden ecuestre?».) Pero Plinio es también un autor que merece una lectura continuada, siguiendo el calmo movimiento de su prosa, animada por la admiración de todo lo que existe y por el respeto hacia la infinita diversidad de los fenómenos.

Podemos distinguir un Plinio poeta y filósofo, con su sentimiento del universo, su *pathos* del conocimiento y del misterio, y un Plinio coleccionista neurótico de datos, compilador obsesivo que sólo parece preocuparse de no desperdiciar ni una anotación de su

mastodóntico fichero. (En la utilización de las fuentes escritas era omnívoro y ecléctico, pero no acrítico: estaba el dato que tomaba por bueno, el que registraba con beneficio de inventario y el que refutaba como patraña evidente, sólo que el método de su evaluación parece sumamente oscilante e imprevisible.) Pero una vez admitida la existencia de estos dos aspectos, hay que reconocer sin más que Plinio es siempre uno, así como uno es el mundo que quiere describir en la variedad de sus formas. Para lograr su intento, no teme agotar el interminable número de formas existentes, multiplicado por el interminable número de noticias existentes sobre todas estas formas, porque formas y noticias tienen para él el mismo derecho a formar parte de la historia natural y a ser interrogadas por quien busca en ellas esa señal de una razón superior que él está convencido de que encierran. El mundo es el cielo eterno e increado, cuya bóveda esférica y rotatoria cubre todas las cosas terrenas (II, 2), pero el mundo difícilmente puede distinguirse de Dios, que para Plinio y para la cultura estoica a la que Plinio pertenece es un Dios único, no identificable con ninguna de sus partes o aspectos, ni con la multitud de personajes del Olimpo (aunque quizá sí con el Sol, ánima o mente o espíritu del cielo, II, 13). Sin embargo, al mismo tiempo, el cielo está hecho de estrellas eternas como él (las estrellas entretejen el cielo y al mismo tiempo están insertas en el tejido celeste: *«aeterna caelestibus est natura intexentibus mundum intextuque concretis»,* II, 30), pero es también el aire (encima y debajo de la Luna) que parece vacío y difunde aquí abajo el espíritu vital y engendra nubes, granizo, truenos, rayos, tempestades (II, 102).

Cuando hablamos de Plinio no sabemos nunca hasta qué punto podemos atribuirle las ideas que expresa; su escrúpulo reside en meter lo menos posible de su cosecha, y atenerse a lo que transmiten las fuentes; y esto con arreglo a una idea impersonal del saber, que excluye la originalidad individual. Para tratar de comprender cuál es realmente su sentido de la naturaleza, qué lugar ocupa en él la arcana majestad de los principios y cuál la materialidad de los elementos, debemos atenernos a lo que es sin duda suyo, es decir a la sustancia expresiva de su prosa. Véanse por ejemplo las páginas sobre la Luna, donde el acento de conmovida gratitud hacia ese «astro novísimo, el más familiar para cuantos viven sobre la Tierra, remedio de las tinieblas» *(«novissimum sidus, terris familiarisssimum et in tenebrarum remedium [...],* II, 41) y hacia todo lo que él nos enseña con el movimiento de sus fases y de sus eclipses, se une a la funcionalidad ágil de las frases para describir ese mecanismo con cristalina nitidez. En las páginas astronómicas

del libro II es donde Plinio demuestra que puede ser algo más que un compilador de gusto imaginativo como suele considerársele, y se revela como un escritor que posee lo que será el talento principal de la gran prosa científica: el de exponer con nítida evidencia el razonamiento más complejo extrayendo de él un sentimiento de armonía y de belleza.

Esto sin inclinarse jamás hacia la especulación abstracta. Plinio se atiene siempre a los hechos (a lo que él considera hechos o que alguien ha considerado tales): no acepta la infinitud de los mundos porque la naturaleza de este mundo es ya bastante difícil de conocer y la infinitud no simplificaría el problema (II, 4); no cree en el sonido de las esferas celestes, ni como fragor más allá de lo que se puede oír, ni como armonía indecible, porque «para nosotros, que estamos en su interior, el mundo se desliza día y noche en silencio» (II, 6).

Después de haber despojado a Dios de las características antropomorfas que la mitología atribuye a los inmortales del Olimpo, Plinio, en buena lógica, tiene que acercar a Dios a los hombres a causa de los límites impuestos por la necesidad a sus poderes (más aún, en un caso Dios es menos libre que los hombres, porque no podría darse muerte aunque lo quisiera): Dios no puede resucitar a los muertos, ni hacer que el que vive no haya vivido; no tiene ningún poder sobre el pasado, sobre la irreversibilidad del tiempo (II, 27). Como el Dios de Kant, no puede ponerse en conflicto con la autonomía de la razón (no puede evitar que diez más diez sean veinte), pero definirlo en estos términos nos alejaría del inmanentismo pánico de su identificación con la fuerza de la naturaleza *(«per quae declaratur haut dubie naturae potentia idque esse quod deum vocemus»,* II, 27).

El tono lírico o lírico-filosófico que domina en los primeros capítulos del libro II corresponde a una visión de armonía universal que no tarda en resquebrajarse; una parte considerable del libro está dedicada a los prodigios celestes. La ciencia de Plinio oscila entre la tentativa de reconocer un orden en la naturaleza y el registro de lo extraordinario y lo único, y el segundo aspecto termina siempre por ganar la partida. La naturaleza es eterna, sagrada y armoniosa, pero deja un amplio margen a la aparición de fenómenos prodigiosos inexplicables. ¿Qué conclusión general hemos de extraer? ¿Que se trata de un orden monstruoso, hecho enteramente de excepciones a la regla? ¿O de reglas tan complejas que escapan a nuestro entendimiento? En ambos casos, debe existir sin embargo una explicación, aunque sea por el momento desconocida: «Cosas todas

de explicación incierta y oculta en la majestad de la naturaleza» (II, 101), y un poco más adelante: *«Adeo causa non deest»* (II, 115), no son causas las que faltan, siempre se puede encontrar una. El racionalismo de Plinio exalta la lógica de la causa y de los efectos, pero al mismo tiempo la minimiza: no porque encuentres la explicación de los hechos, éstos dejan de ser maravillosos.

La máxima que acabo de citar termina un capítulo sobre el origen misterioso de los vientos: pliegues montañosos; concavidades de valles que devuelven las ráfagas como los sonidos del eco; una gruta en Dalmacia donde basta arrojar algo, por ligero que sea, para desencadenar una tempestad marina; una roca en Cirenaica que basta tocar con una mano para levantar un torbellino de arena. Plinio da muchísimos catálogos de hechos extraños, no vinculados entre sí: de los efectos del rayo en el hombre, con sus llagas frías (de entre las plantas, el rayo sólo perdona al laurel, de entre los pájaros al águila, II, 146), de lluvias extraordinarias (de leche, de sangre, de hierro o de esponjas de hierro, de lana, de ladrillos cocidos, II, 147).

Y sin embargo Plinio limpia el terreno de muchas patrañas, como los presagios de los cometas (por ejemplo, refuta la creencia de que la aparición de un cometa entre las partes pudendas de una constelación —¡qué es lo que no veían en el cielo los hombres de la Antigüedad!— anuncia una época de relajamiento de las costumbres: *«obscenis autem moribus in verendis partibus signorum»,* II, 93), pero todo prodigio se le presenta como un problema de la naturaleza, en cuanto es la otra cara de la norma. Plinio se defiende de las supersticiones, aunque no siempre sabe reconocerlas, y esto es particularmente verdadero en el libro VII, donde habla de la naturaleza humana: aun sobre hechos fácilmente observables transmite las creencias más abstrusas. Es típico el capítulo sobre la menstruación (VII, 63-66), pero hay que señalar que las noticias de Plinio siguen siempre la tendencia de los tabúes religiosos más antiguos acerca de la sangre menstrual. Hay una red de analogías y de valores tradicionales que no se opone a la racionalidad de Plinio, como si ésta también asentara sus cimientos en el mismo terreno. Así se inclina a veces a construir explicaciones analógicas de tipo poético o psicológico: «Los cadáveres de los hombres flotan boca arriba, los de las mujeres boca abajo, como si la naturaleza quisiera respetar el pudor de las mujeres muertas» (VII, 77).

Plinio transmite rara vez hechos testimoniados por su propia experiencia directa: «he visto de noche, durante los turnos de los centinelas, delante de las trincheras, brillar luces en forma de estrella en las lanzas de los soldados» (II, 101); «durante su

principado, Claudio hizo venir de Egipto a un centauro, que vimos conservado en miel» (VII, 35); «yo mismo vi en Africa a un ciudadano de Tisdro, transformado de mujer en hombre el día de su boda» (VII, 36).

Pero para un investigador como él, protomártir de la ciencia experimental, que había de morir asfixiado por las exhalaciones del Vesubio en erupción, las observaciones directas ocupan un lugar mínimo en su obra, y cuentan ni más ni menos que las noticias leídas en los libros, tanto más autorizadas cuanto más antiguas. A lo sumo se precave declarando: «No obstante, sobre la mayoría de estos hechos no empeñaría mi palabra, sino que prefiero atenerme a las fuentes a las que remito en todos los casos dudosos, sin cansarme nunca de seguir a los griegos, que son los más exactos en la observación, así como los más antiguos» (VII, 8).

Después de este preámbulo, Plinio se siente autorizado a lanzarse a su famosa reseña de las características «prodigiosas e increíbles» de ciertos pueblos de ultramar, que tanta fortuna conocerá en la Edad Media y aún después, y que transformará la geografía en una feria de fenómenos vivientes. (Los ecos se prolongarán aún en los relatos de los viajes *verdaderos,* como los de Marco Polo.) Que en las landas desconocidas en las fronteras de la Tierra vivan seres en el límite de lo humano no ha de maravillar: los arimaspis, con un solo ojo en medio de la frente, que disputan las minas de oro a los grifos; los habitantes de los bosques de Abarimón, que corren a toda velocidad con los pies al revés; los andróginos de Nasamona, que alternan uno u otro sexo cuando se acoplan; los tibíos, que tienen en un ojo dos pupilas y en el otro la figura de un caballo. Pero el gran Barnum presenta sus números más espectaculares en la India, donde se puede ver una población montañesa de cazadores con cabeza de perro; y otra de saltadores con una sola pierna, que para descansar a la sombra se tienden alzando el único pie como un quitasol; y los astomios sin boca, que viven oliendo perfumes. En el medio, noticias que ahora sabemos verdaderas, como la descripción de los faquires indios (llamados filósofos gimnosofistas) o que siguen alimentando las crónicas misteriosas que leemos en nuestros periódicos (donde se habla de pies inmensos, podría tratarse del Yeti del Himalaya), o leyendas cuya tradición se prolongará durante siglos, como la de los poderes taumatúrgicos del rey (el rey Pirro, que curaba las enfermedades del bazo con la imposición del pulgar del pie).

De todo esto surge una idea dramática de la naturaleza humana como algo precario, inseguro: la forma y el destino del

hombre penden de un hilo. Dedica varias páginas a lo imprevisible del parto, citando los casos excepcionales y las dificultades y los peligros. También ésta es una zona de límites: el que existe podría no existir o ser diferente, y todo lo que ha sido decidido está ahí.

«En las mujeres embarazadas todo, por ejemplo la manera de caminar, influye en el parto: si toman alimentos demasiado salados echan al mundo un niño sin uñas; si no saben contener la respiración, tienen más dificultades para parir; hasta un bostezo, durante el parto, puede ser mortal, así como un estornudo durante el coito puede provocar el aborto. Compasión y vergüenza asaltan a quien considera cuán precario es el origen del más soberbio de los seres vivientes: muchas veces basta el olor de una lámpara apenas apagada para abortar. ¡Y decir que de un comienzo tan frágil puede nacer un tirano o un verdugo! ¡Tú que confías en tu fuerza física, que estrechas entre tus brazos los dones de la fortuna y te consideras no pupilo sino hijo de ella, piensa qué poco hubiera bastado para destruirte!» (VII, 42-44).

Se comprende que Plinio haya gozado de favor en la Edad Media cristiana: «Para pesar la vida en una justa balanza, hay que acordarse siempre de la fragilidad humana».

El género humano es una zona de lo viviente que se define circunscribiendo sus fronteras: por eso Plinio señala siempre los extremos límites que el hombre alcanza en todos los campos, y el libro VII no resulta demasiado diferente de lo que es hoy el *Guinness Book of Records.* Sobre todo campeones cuantitativos: de fuerza para sostener pesos, de velocidad en la carrera, de agudeza del oído, así como de memoria y también de extensión de los territorios conquistados; pero también campeones puramente morales, de virtud, de generosidad, de bondad. No faltan los récords más curiosos: Antonia, mujer de Druso, que no escupía nunca; el poeta Pomponio que nunca eructaba (VII, 80); o el precio más alto pagado por un esclavo (el gramático Dafni costó 700.000 sestercios, VII, 128).

Hay un solo aspecto de la vida humana en que a Plinio no le interesa señalar campeones o intentar mediciones y comparaciones: la felicidad. No se puede decir quién es feliz y quién es infeliz, porque depende de criterios subjetivos y opinables. *(«Felicitas cui praecipua fuerit homini, non est humani iudicii, cum prosperitatem ipsam alius alio modo et suopte ingenio quisque determinet»,* VII, 130.) Si se quiere mirar a la cara la verdad sin ilusiones, no hay hombre que pueda llamarse feliz: y aquí la casuística de Plinio enumera ejemplos de destinos ilustres (extraídos sobre todo de la historia romana), para

demostrar cómo los hombres más favorecidos por la fortuna tuvieron que soportar la infelicidad y la desventura.

En la historia natural del hombre es imposible hacer entrar esa variable que es el destino: éste es el sentido de las páginas que Plinio dedica a las vicisitudes de la fortuna, a lo imprevisible de la duración de la vida de cada uno, a la vanidad de la astrología, a las enfermedades, a la muerte. Podemos decir que la separación entre las dos formas del saber que la astrología mantenía unidas —la objetividad de los fenómenos calculables y previsibles y el sentimiento de la existencia individual de futuro incierto—, esa separación que sirve de presupuesto a la ciencia moderna, ya se presenta en estas páginas, pero como una cuestión aún no definitivamente decidida, con respecto a la cual habría que reunir una documentación exhaustiva. Al presentar estos ejemplos, Plinio parece vacilar un poco: cada hecho sucedido, cada biografía, cada anécdota pueden servir para probar que la vida, si se la considera desde el punto de vista de quien la vive, no soporta cuantificaciones ni calificaciones, no admite ser medida o comparada con otras vidas. Su valor es interno, reside en ella misma, tanto más cuanto que las esperanzas y los temores de un más allá son ilusorios: Plinio comparte la opinión de que después de la muerte empieza una no existencia equivalente a la que precede al nacimiento y simétrica respecto a ella.

Por eso la atención de Plinio se proyecta en las cosas del mundo, cuerpos celestes y territorios del globo, animales y plantas y piedras. El alma, a la que se niega toda supervivencia, si se repliega en sí misma, sólo puede gozar de estar viva en el presente. *«Etenim si dulce vivere est, cui potest esse vicisse? At quanto facilius certiusque sibi quemque credere, specimen securitas antegenitali sumere experimento!»* (VII, 190). «Modelar la propia tranquilidad sobre la experiencia de antes del nacimiento», es decir proyectarse en la propia ausencia, única realidad segura antes de que viniéramos al mundo y después de que hayamos muerto. De ahí la felicidad de reconocer la infinita variedad de lo otro con respecto a nosotros, que la *Historia natural* despliega ante nuestros ojos.

Si el hombre es definido por sus límites, ¿no tendría que serlo también por las cumbres que es capaz de alcanzar? Plinio se siente obligado a incluir en el libro VII la glorificación de las virtudes del hombre, la celebración de sus triunfos: se vuelve hacia la historia romana como catálogo de todas las virtudes e intenta hallar una conclusión pomposa condescendiendo a la alabanza imperial que le permitiría señalar la cumbre de la perfección humana en la figura

del César Augusto. Pero yo diría que éstos no son los rasgos que caracterizan su tratamiento: la actitud titubeante, limitativa y amarga es la que mejor se aviene a su temperamento.

Podríamos reconocer las interrogaciones que acompañaron la constitución de la antropología como ciencia. ¿Debe una antropología tratar de salir de una perspectiva «humanista» para alcanzar la objetividad de una ciencia de la naturaleza? Los hombres del libro VII, ¿cuentan más en la medida en que son «otros», diferentes de nosotros, tal vez ya no o todavía no humanos? Pero, ¿es posible que el hombre salga de la propia subjetividad hasta el punto de tomarse a sí mismo como objeto de ciencia? La moral de la que Plinio se hace eco invita a la cautela y a la circunspección: no hay ciencia que pueda iluminarnos sobre la *felicitas,* sobre la *fortuna,* sobre la economía del bien y del mal, sobre los valores de la existencia; cada individuo muere y se lleva consigo su secreto.

Con esta nota desconsolada podría Plinio concluir su tratado, pero prefiere añadir una lista de descubrimientos e invenciones, tanto legendarios como históricos. Anticipándose a aquellos antropólogos modernos que sostienen que hay una continuidad entre la evolución biológica y la tecnológica, desde los utensilios paleolíticos hasta la electrotécnica, Plinio admite implícitamente que las aportaciones del hombre a la naturaleza pasan a formar parte también de la naturaleza humana. De aquí a establecer que la verdadera naturaleza del hombre es la cultura no hay más que un paso. Pero Plinio, que no conoce las generalizaciones, busca lo específicamente humano en invenciones y usanzas que puedan ser consideradas universales. Son tres, según Plinio (o según sus fuentes) los hechos culturales acerca de los cuales reina un acuerdo tácito entre los pueblos (*«gentium consensus tacitus»,* VII, 210): la adopción del alfabeto (griego y latino); el rasuramiento del rostro masculino ejecutado por el barbero; y el señalamiento de las horas del día en el reloj solar.

La tríada no podría ser más extraña, por la aproximación incongruente de los tres términos: alfabeto, barbero, reloj, ni más discutible. De hecho, no es cierto que todos los pueblos tengan sistemas de escritura afines, ni es cierto que todos se afeiten la barba, y en cuanto a las horas del día, el mismo Plinio se extiende en una breve historia de los diversos sistemas de subdivisión del tiempo. Pero no queremos subrayar aquí la perspectiva «eurocéntrica» que no es privativa de Plinio ni de su tiempo, sino la dirección en que se mueve: el intento de fijar los elementos que se repiten constantemente en las culturas más diferentes para definir lo

que es específicamente humano se convertirá en un principio de método de la etnología moderna. Y establecido este punto del *«gentium consensus tacitus»,* Plinio puede cerrar su tratado sobre el género humano y pasar *«ad reliquia animalia»,* a los otros seres animales.

El libro VIII, que pasa revista a los animales terrestres, se inicia con el elefante, al que se dedica el capítulo más largo. ¿Por qué esta prioridad del elefante? Porque es el más grande de los animales, seguramente (y el tratado de Plinio avanza según un orden de importancia que coincide a menudo con el orden de la magnitud física); pero también y sobre todo porque, espiritualmente, ¡es el animal «más próximo al hombre»! *«Maximus est elephas proximumque humanis sensibus»,* así se inicia el libro VIII. En realidad el elefante —se explica poco después— reconoce el lenguaje de la patria, obedece a las órdenes, memoriza lo aprendido, conoce la pasión amorosa y la ambición de la gloria, practica virtudes «raras aun entre los hombres» como la probidad, la prudencia, la equidad, y tributa una veneración religiosa a las estrellas, al sol y a la luna. Ni una palabra (fuera del superlativo *maximum)* dedica Plinio a la descripción de este animal (representado por lo demás con fidelidad en los mosaicos romanos de la época); sólo transmite las curiosidades legendarias que ha encontrado en los libros: habla de los ritos y costumbres de la sociedad elefantina como si fueran los de una población de cultura diferente de la nuestra pero digna sin embargo de respeto y comprensión.

En la *Historia natural* el hombre, perdido en medio del mundo multiforme, prisionero de su propia imperfección, tiene por una parte el alivio de saber que también Dios es limitado en sus poderes *(«Imperfectae vero in homine naturae praecipua solacia, ne deum quidem posse omnia»,* II, 27) y por otra tiene como próximo inmediato al elefante, que puede servirle de modelo en el plano espiritual. Apretado entre estas dos grandezas imponentes y benignas, el hombre aparece ciertamente empequeñecido, pero no aplastado.

De los elefantes, la revista de los animales terrestres pasa —como en una visita infantil al zoo— a los leones, las panteras, los tigres, los camellos, los rinocerontes, los cocodrilos. Siguiendo un orden decreciente de dimensiones, vienen las hienas, los camaleones, los erizos, los animales de madriguera, y también los caracoles y las luciérnagas; los animales domésticos se amontonan al final del libro.

La fuente principal es la *Historia animalium* de Aristóteles, pero Plinio recupera de autores más crédulos o más fantasiosos las

leyendas que el Estagirita descartaba o transmitía sólo para refutarlas. Es lo que ocurre tanto con las noticias sobre los animales más conocidos como con la mención y descripción de animales fantásticos, cuyo catálogo se mezcla con el de los primeros: así, al hablar de los elefantes, una digresión nos informa sobre los dragones, sus enemigos naturales; y a propósito de los lobos, Plinio registra (aunque sea burlándose de la credulidad de los griegos) las leyendas de los licántropos. De esta zoología forman parte la anfisbena, el basilisco, el catoblepas, los crocotes, los corocotes, los leucotroctos, los leontofontes, las manticoras, que saliendo de estas páginas irán a poblar los bestiarios medievales.

La historia natural del hombre se prolonga en la de los animales durante todo el libro VIII, y esto no sólo porque las nociones transmitidas se refieren en gran medida a la cría de los animales domésticos y a la caza de los salvajes, así como a la utilidad práctica que el hombre saca de unos y de otros, sino porque es también un viaje por la fantasía humana en el que Plinio nos guía. El animal, sea verdadero o fantástico, ocupa un lugar privilegiado en la dimensión de lo imaginario: apenas nombrado se inviste de un poder fantasmal; se convierte en alegoría, símbolo, emblema.

Por eso recomiendo al lector errabundo que se detenga no sólo en los libros más «filosóficos», II y VII, sino también en el VIII, como el más representativo de una idea de la naturaleza que se expresa difusamente a lo largo de los 37 libros de la obra: la naturaleza como aquello que es exterior al hombre pero que no se distingue de lo que es más intrínseco a su mente, el alfabeto de los sueños, el código secreto de la imaginación, sin el cual no se dan ni razón ni pensamiento.

[1982]

Las siete princesas de Nezāmi

Pertenecer a una civilización poligámica y no monogámica seguramente cambia muchas cosas. Por lo menos en la estructura narrativa (único campo en el que creo poder opinar) se abren muchas posibilidades que Occidente ignora.

Por ejemplo, un motivo muy difundido en los cuentos populares occidentales: el héroe que ve un retrato de la bella, e instantáneamente se enamora, lo encontramos también en Oriente, pero multiplicado. En un poema persa del siglo XII el rey Bahram ve siete retratos de siete princesas y se enamora de las siete a la vez. Cada una de ellas es hija de un soberano de uno de los siete continentes; Bahram les pide a uno por uno la mano de sus hijas. Después manda levantar siete pabellones, cada uno de un color diferente y «construidos según la naturaleza de los siete planetas». A cada una de las princesas de los siete continentes corresponderá un pabellón, un color, un planeta y un día de la semana; el rey hará una visita semanal a cada una de las esposas y escuchará el relato que le cuenten. Los vestidos del rey serán del color del planeta del día y las historias narradas por las esposas estarán igualmente a tono con el color y las virtudes del respectivo planeta.

Esos siete relatos son fábulas llenas de maravillas del tipo de *Las mil y una noches,* pero cada uno tiene una finalidad ética (aunque no siempre sea reconocible bajo su cubierta simbólica), con lo cual el ciclo semanal del rey esposo es un reconocimiento de las virtudes morales como correlato humano de las propiedades del cosmos. (Poligamia carnal y espiritual del único varón rey con sus muchas esposas servidoras; en la tradición el papel de los sexos es irreversible y en este sentido no hay que esperar ninguna sorpresa.) Los siete relatos comprenden a su vez aventuras amorosas que se presentan en forma multiplicada con respecto a los modelos occidentales.

Por ejemplo, el esquema típico del relato de iniciación quiere que el héroe pase por varias pruebas para merecer la mano de la doncella amada y un trono real. En Occidente este esquema exige que las bodas se reserven para el final, o bien, si ocurren durante el relato, que precedan nuevas vicisitudes, persecuciones o

encantamientos, en los cuales la prometida (o el prometido) se pierde primero y después se encuentra. En cambio aquí leemos una historia en la que el héroe en cada prueba que supera gana una nueva esposa, más importante que la precedente; y esas sucesivas esposas no se excluyen mutuamente sino que se suman como los tesoros de experiencia y sabiduría acumulados durante la vida.

Me estoy refiriendo a un clásico de la literatura persa medieval: Nezāmi, *Las siete princesas.* Acercarse a las obras maestras de la literatura oriental las más de las veces sigue siendo para nosotros, los profanos, una experiencia aproximativa, porque ya es mucho que a través de las traducciones y las adaptaciones nos llegue un lejano perfume, y siempre resulta arduo situar una obra en un contexto que no conocemos; este poema en particular es sin duda un texto por lo menos complejo por su factura estilística y sus implicaciones espirituales. Pero la traducción italiana de Bausani (que parece meticulosamente adherida al espeso tejido de metáforas y no retrocede ni siquiera ante los juegos de palabras, poniendo entre paréntesis los vocablos persas), las copiosas notas, la introducción (y también el conjunto esencial de ilustraciones) nos dan, creo, algo más que la ilusión de entender qué es este libro y nos permite saborear los encantos poéticos, al menos la parte que una traducción en prosa puede transmitir.

Tenemos pues la rara fortuna de agregar a nuestro anaquel de obras maestras de la literatura mundial una obra muy deleitable y sustanciosa. Digo rara fortuna porque esta ocasión es un privilegio de nosotros los italianos entre todos los lectores occidentales, si es cierto lo que dice la bibliografía del volumen: que la única traducción inglesa completa de 1924 es incorrecta, la alemana un arreglo parcial y libre, y la francesa no existe.

Nezāmi (1141-1204), nacido y muerto en Ganjè (en el Azerbaiyán ahora soviético, que vivió pues en un territorio donde se funden las estirpes irania, curda y turca), musulmán sunní (en aquella época los chiítas aún no prevalecían en Irán), cuenta en *Las siete princesas (Haft Peikar,* literalmente *Las siete efigies,* fechable en torno al 1200, uno de los cinco poemas que escribió) la historia de un soberano del siglo V, Bahram V, de la dinastía sasánida. Nezāmi evoca en clave de mística islámica el pasado de la Persia zoroastriana: su poema celebra al mismo tiempo la voluntad divina a la que el hombre debe remitirse enteramente y las diversas potencialidades del mundo terrenal, con resonancias paganas y gnósticas (y también cristianas: se recuerda al gran taumaturgo Isu, o sea Jesús).

Antes y después de los siete cuentos narrados en los siete pabellones, el poema ilustra la vida del príncipe, su educación, sus cacerías (del león, del onagro, del dragón), sus guerras contra los chinos del Gran Kan, la construcción del castillo, sus fiestas y borracheras, sus amores, incluso los ancilares. El poema es ante todo el retrato del soberano ideal en el que se funden, como dice Bausani, la antigua tradición irania del «rey sagrado» y la islámica del piadoso sultán, sometido a la ley divina.

Un soberano ideal —pensamos nosotros— debería tener un reino próspero y subditos felices. ¡Ni en sueños! Estos son prejuicios de nuestra mentalidad pedestre. Que un rey sea un prodigio de todas las perfecciones no excluye que su reino sufra las más crueles injusticias en manos de ministros pérfidos y ávidos. Pero como el rey goza de la gracia celestial, llegará el momento en que la triste realidad de su reinado se revele a sus ojos. Entonces castigará al visir infame y dará satisfacción a quienquiera que vaya a contarle las injusticias sufridas: estas son pues las «historias de los ofendidos», también siete, pero sin duda menos atrayentes que las otras.

Restablecida la justicia en el reino, Bahram puede reorganizar el ejército y derrotar al Gran Kan de la China. Cumplido así su destino, no le queda sino desaparecer: en realidad desaparece literalmente en una caverna donde se había metido a caballo siguiendo a un onagro para cazarlo. El rey es en suma, dice Bausani, «el Hombre por excelencia»: lo que cuenta es la armonía cósmica que en él se encarna, armonía que en cierta medida se reflejará también en su reino y en sus súbditos, pero que reside sobre todo en su persona. (También hoy, por lo demás, hay regímenes que pretenden ser loables en sí y por sí, independientemente del hecho de que la gente viva muy mal.)

En *Las siete princesas* se funden pues dos tipos de relatos orientales «maravillosos»: el épico celebrativo del *Libro de los reyes,* de Firdusi (el poeta persa del siglo X que es el punto de partida de Nezāmi) y el de los cuentos que desde las antiguas recopilaciones indias llegará a *Las mil y una noches.* Es cierto que nuestro placer de lectores se ve más recompensado por esa segunda vena (aconsejamos por ello empezar por los siete cuentos para después pasar al marco), pero también el marco abunda en encantos fantásticos y en finezas eróticas (muy apreciadas, por ejemplo, las caricias con el pie: «En el flanco de aquella rompecorazones el pie del rey se insinuaba entre la seda y el brocado»), así como en los cuentos el sentimiento cósmico religioso alcanza puntos muy altos (como en la historia del viaje que emprenden juntos un hombre que se somete

a la voluntad de Dios y un hombre que quiere explicar racionalmente todos los fenómenos: la caracterización psicológica de los dos es tan convincente que es imposible no estar con el primero, siempre atento a la complejidad del todo, mientras que el segundo es un sabihondo malévolo y mezquino; la moraleja que podemos extraer es que, más que la posición filosófica, cuenta el modo de vivir en armonía con la propia verdad).

Separar sin embargo las diversas tradiciones que convergen en Las *siete princesas* es imposible porque el vertiginoso lenguaje figurado de Nezāmi las absorbe en su crisol y extiende sobre cada página una lámina dorada cuajada de metáforas que se engarzan la una en la otra como piedras preciosas de un suntuoso collar. Con lo cual la unidad estilística del libro resulta uniforme y se extiende también a las partes introductorias sapienciales y místicas. (Recordaré entre estas últimas la visión de Mahoma subiendo al cielo montado en un caballo ángel, hasta el punto en que las tres dimensiones desaparecen y «el Profeta vio a Dios sin espacio, oyó palabras sin labios y sin sonido».)

Las «fiorituras» de este tapiz verbal son tan exuberantes que nuestros paralelos con las literaturas occidentales, más allá de las analogías de la temática medieval y pasando a través de la plena fantasía renacentista de Ariosto y Shakespeare, se establecen naturalmente con el barroco más cargado; pero hasta el *Adonis* de Marino y el *Pentamerón* de Basile parecen de una lacónica sobriedad comparados con la proliferación de metáforas que cubre apretadamente el relato de Nezāmi, desarrollando un núcleo de relatos en cada imagen.

Este universo metafórico tiene características y constantes propias. El onagro, asno salvaje del altiplano iranio —que, visto en la enciclopedia y, si recuerdo bien, en el zoo, tiene todo el aire de un modesto borrico—, en los versos de Nezāmi adquiere la dignidad de los más nobles animales heráldicos, y aparece, puede decirse, en todas las páginas. En las cacerías del príncipe Bahram los onagros son la prenda más codiciada y difícil, citados a menudo junto a los leones como adversarios con los cuales el cazador mide su fuerza y destreza. En las metáforas el onagro es imagen de fuerza, incluso de fuerza sexual viril, pero asimismo de presa amorosa (el onagro presa del león) y de belleza femenina y en general de juventud. Y como resulta tener también una carne apreciada, he aquí que «doncellas con ojos de onagro asaban en el fuego carne de onagro».

Otro elemento de metáfora polivalente es el ciprés: evocado para indicar robustez viril y naturalmente también símbolo fálico, lo

encontramos asimismo como modelo de belleza femenina (la estatura es siempre muy apreciada), y asociado a la cabellera de la mujer, pero también a las aguas que fluyen y al sol de la mañana. Casi todas las funciones metafóricas del ciprés valen también para la vela encendida, y muchas otras cosas. En una palabra, el delirio de las similitudes es tal que cualquier cosa puede querer decir cualquier cosa.

Entre las proezas estilísticas consistentes en metáforas continuadas, se recuerda una descripción del invierno, en la que a una serie de imágenes gélidas («El ímpetu del frío había mudado el agua en espada y la espada en agua»; la nota explica: las espadas de los rayos solares se convierten en lluvia y la lluvia se convierte en espadas de rayos; y aunque la explicación no fuera cierta, sigue siendo una bella imagen) sucede una apoteosis del fuego y una descripción simétrica de la primavera, toda animación vegetal, del tipo de «la brisa tomó en prenda a la albahaca».

Catalizadores de metáforas son también los colores, que dominan en las siete historias. ¿Cómo es posible narrar un cuento todo de un color? El sistema más simple consiste en vestir de ese color a los personajes, como en el cuento negro en el que se habla de una señora que se vestía siempre de negro por haber servido a un rey que se vestía siempre de negro porque había encontrado a un forastero vestido de negro que le había contado de un país de la China donde todos se vestían de negro...

En otras partes el vínculo es sólo simbólico, basado en los significados atribuidos a cada color: el amarillo es el color del sol y por lo tanto de los reyes; por eso el relato amarillo hablará de un rey y culminará en una seducción, comparada con la violación de un estuche que contiene oro.

El cuento blanco es inesperadamente el más erótico de todos, inmerso en una luz láctea en la que vemos moverse «doncellas de pechos de jacinto y piernas de plata». Pero es también el relato de la castidad, como trataré de explicar, aunque en el resumen todo se pierda. Un joven que, entre varios rasgos de perfección tiene el de ser casto, ve su jardín invadido por doncellas bellísimas que bailan. Dos de ellas, después de fustigarlo creyéndolo un ladrón (no se excluye cierta complacencia masoquista), lo reconocen como amo, le besan manos y pies y lo invitan a escoger entre ellas la que más le agrade. El espía a las muchachas mientras se bañan, hace su elección y (siempre con ayuda de sus guardianas o «policías» que en todo el relato dirigirán sus movimientos) se encuentra solo con la favorita. Pero en este encuentro y en los siguientes siempre sucede algo en el

momento culminante, con lo que el abrazo se frustra: o se hunde el pavimento del recinto, o un gato, por atrapar a un pájaro, cae sobre los dos amantes abrazados, o un ratón roe el tronco de una calabaza y el ruido de la calabaza al caer hace perder al jovencito la inspiración amorosa. Y así sucesivamente hasta la conclusión edificante: el joven comprende que antes debe desposar a la muchacha porque Alá no quiere que peque.

Este motivo del abrazo repetidamente interrumpido está presente también en el cuento popular occidental, pero siempre en clave grotesca: en un cuento de Basile los imprevistos que se suceden se parecen mucho a los de Nezāmi, pero el resultado es un cuadro infernal de miseria humana, sexo-fobia y escatología. El de Nezāmi en cambio es un mundo visionario de tensión y temblor erótico sublimado y al mismo tiempo rico en claroscuros psicológicos, donde el sueño poligámico de un paraíso de huríes se alterna con la realidad íntima de una pareja, y la licencia desencadenada del lenguaje figurado sirve de introducción a las turbaciones de la inexperiencia juvenil.

[1982]

Tirant lo Blanc

El héroe de la primera novela ibérica de caballería, Tirant lo Blanc, entra en escena montado en su caballo y dormido. El caballo se detiene junto a una fuente para beber, Tirant despierta y ve, sentado junto a la fuente, a un ermitaño de barba blanca que está leyendo un libro. Tirant comunica al ermitaño su intención de entrar en la orden de la caballería; el ermitaño, que ha sido caballero, se ofrece para instruir al joven en las reglas de la orden.

> Hijo mío —dijo el ermitaño—, toda la orden está escrita en ese libro, que algunas veces leo para recordar la gracia que Nuestro Señor me ha hecho en este mundo, puesto que honraba y mantenía la orden de caballería con todo mi poder.

Desde sus primeras páginas la primera novela de caballería de España parece querernos advertir que todo libro de caballería presupone un libro de caballería anterior, necesario para que el héroe se haga caballero. *«Tot l'ordre és en aquest llibre escrit.»* De este postulado se pueden extraer muchas conclusiones, incluso la de que tal vez la caballería nunca existió antes de los libros de caballería, o que directamente sólo existió en los libros.

Se comprende pues cómo el último depositario de las virtudes caballerescas, don Quijote, será alguien que se ha construido a sí mismo y ha construido su mundo exclusivamente a través de los libros. Una vez que cura, barbero, sobrina y ama han entregado a las llamas la biblioteca, la caballería ha terminado. Don Quijote será el último ejemplar de una especie sin continuadores.

En el *auto de fe* casero, el cura párraco salva sin embargo los libros fundadores de la estirpe, *Amadís de Gaula* y *Tirant lo Blanc,* así como los poemas en verso de Boiardo y de Ariosto (en el original italiano, no en traducción, donde pierden «su natural valor»). Respecto de estos libros, a diferencia de otros absueltos porque se consideran conformes a la moral (como *Palmerín de Inglaterra),* parecería que la indulgencia hubiera tenido sobre todo motivaciones

estéticas; ¿pero cuáles? Vemos que las cualidades que cuentan para Cervantes (¿pero hasta qué punto estamos seguros de que las opiniones de Cervantes coinciden con las del cura y el barbero, más que con las de don Quijote?) son la originalidad literaria (el *Amadís* es calificado de «único en su arte») y la verdad humana *(Tirant lo Blanc* es elogiado porque «aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con otras cosas de que los demás libros de este género carecen»). Por lo tanto Cervantes (la parte de Cervantes que se identifica, etc.) respeta más los libros de caballería cuanto más se sustraen a las reglas del género; ya no es el mito de la caballería lo que cuenta, sino el valor del libro como libro. Un criterio de juicio paralelo al de don Quijote (y de la parte de Cervantes que se identifica con su héroe), quien se niega a distinguir entre los libros y la vida y quiere encontrar el mito fuera de los libros.

¿Cuál será la suerte del mundo novelesco de la caballería cuando el espíritu analítico intervenga para establecer los límites entre el reino de lo maravilloso, el reino de los valores morales, el reino de la realidad verosímil? La repentina y grandiosa catástrofe en que el mito de la caballería se disuelve en los asoleados caminos de La Mancha es un acontecimiento de alcance universal, pero que no tiene análogos en las otras literaturas. En Italia, y más precisamente en las cortes de Italia septentrional, se había producido el mismo proceso durante el siglo precedente en forma menos dramática, como sublimación literaria de la tradición. El ocaso de la caballería había sido celebrado por Pulci, Boiardo y Ariosto en un clima de fiesta renacentista, con acentos paródicos más o menos marcados, pero con nostalgia por la ingenua fabulación popular de los juglares; a los rústicos despojos del imaginario caballeresco nadie atribuía ya otro valor que el de un repertorio de motivos convencionales, pero el cielo de la poesía se abría para acoger su espíritu.

Quizá sea interesante recordar que muchos años antes de Cervantes, en 1526, encontramos ya una hoguera de libros de caballería, o más precisamente una selección de los libros condenados a las llamas y los que se debían salvar. Hablo de un texto verdaderamente menor y poco interesante: el *Orlandino,* breve poema en versos italianos de Teófilo Folengo (famoso, bajo el nombre de Merlín Cocayo, por el *Baldo,* poema en latín macarrónico mezclado con el dialecto de Mantua). En el primer canto del *Orlandino,* Folengo cuenta que una bruja lo llevó volando montado en un carnero a una caverna de los Alpes donde se conservan las verdaderas crónicas de Turpín, legendaria matriz de todo el ciclo

carolingio. De la confrontación de las fuentes, resultan verdaderos los poemas de Boiardo, Ariosto, Pulci y del «Ciego de Ferrara», aunque con añadidos arbitrarios.

> *Ma* Trebisunda, Ancroja, Spagna e Bovo
> *coll'altro resto al foco sian donate;*
> *apocrife son tutte, e le riprovo*
> *come nemiche d'ogni veritate;*
> *Bojardo, l'Ariosto, Pulci e'l Cieco*
> *autenticati sono, ed io con seco.*

[«Mas *Trebisonda, Ancroia, España y Bovo* / con todo lo demás al fuego vayan; apócrifas son todas y las repruebo / porque de la verdad son enemigas; / Boiardo, Ariosto, Pulci, el Ciego / autorizados son, y yo con ellos.»]

«El verdadero historiador Turpín», citado también por Cervantes, era un punto de referencia habitual en el juego de los poetas caballerescos italianos del Renacimiento. Incluso Ariosto, cuando siente que sus exageraciones son excesivas, se escuda en la autoridad de Turpín.

> *Il buon Turpin, che sa che dice il vero,*
> *e lascia creder poi quel ch'a l'uom piace,*
> *narra mirabil cose di Ruggiero,*
> *ch'udendolo, il direste voi mendace.*
> (O.F., XXVI, 23)

[«El buen Turpín sabe que dice la verdad, y deja / que el hombre crea lo que le plazca, / narra cosas maravillosas de Ruggiero / que oyéndolas diríais son falaces.»]

La función del legendario Turpín la atribuirá Cervantes a un misterioso Cide Hamete Benengeli, de cuyo manuscrito árabe sólo sería el traductor. Pero Cervantes opera en un mundo ya radicalmente diferente: para él la realidad debe pactar con la experiencia cotidiana, con el sentido común e incluso con los preceptos de la religión de la Contrarreforma; para los poetas italianos de los siglos XV y XVI (hasta Tasso, excluido, para quien la cuestión se complica), la verdad era todavía fidelidad al mito, como para el Caballero de La Mancha.

Lo vemos también en un epígono como Folengo, a medio

camino entre poesía popular y poesía culta: el espíritu del mito, que viene de la noche de los tiempos, está simbolizado por un libro, el de Turpín, que se halla en el origen de todos los libros, libro hipotético, sólo accesible por magia (también Boiardo, dice Folengo, era amigo de las hechiceras), libro mágico además de relato de magia.

En los países de origen, Francia e Inglaterra, la tradición literaria caballeresca se había extinguido antes (en Inglaterra en 1470, siendo su forma definitiva la novela de Thomas Malory, con una nueva encarnación en Spencer y sus hadas isabelinas; en Francia declinó lentamente después de haber conocido la consagración poética más precoz en el siglo XII con las obras maestras de Chrétien de Troyes). El *revival* caballeresco del siglo XVI interesa sobre todo a Italia y España. Cuando Bernal Díaz del Castillo, para expresar la maravilla de los conquistadores frente a las visiones de un mundo inimaginable como el del México de Moctezuma, escribe: «Decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de *Amadís»,* tenemos la impresión de que compara la realidad más nueva con las tradiciones de textos antiquísimos. Pero si nos fijamos en las fechas, vemos que Díaz del Castillo cuenta hechos sucedidos en 1519, cuando el *Amadís* aún podía considerarse casi una novedad editorial... Comprendemos así que el descubrimiento del Nuevo Mundo y la Conquista van acompañados, en el imaginario colectivo, de aquellas historias de gigantes y encantamientos de las que el mercado editorial de la época ofrecía un vasto surtido, así como la primera difusión europea de las aventuras del ciclo francés había acompañado unos siglos antes la movilización propagandista de las cruzadas.

El milenio que está a punto de terminar ha sido el milenio de la novela. En los siglos XI, XII y XIII las novelas de caballería fueron los primeros libros profanos cuya difusión marcó profundamente la vida de las personas comunes, y no sólo de los doctos. Da testimonio Dante, cuando nos cuenta de Francesca, el primer personaje de la literatura mundial que ve su vida cambiada por la lectura de novelas, antes de don Quijote, antes de Emma Bovary. En la novela francesa *Lancelot,* el caballero Galehaut convence a Ginebra de que bese a Lancelote; en la *Divina comedia,* el libro *Lancelot* asume la función que Galehaut tenía en la novela, convenciendo a Francesca de que se deje besar por Paolo. Operando una identificación entre el personaje del libro en cuanto actúa sobre los otros personajes, y el libro en cuanto actúa sobre sus lectores («Galeotto fue el libro y quien lo escribió»), Dante cumple una primera vertiginosa operación

de metaliteratura. En versos de una concentración y sobriedad insuperables, seguimos a Francesca y Paolo que «sin sospecha alguna» se dejan poseer por la emoción de la lectura, y de vez en cuando se miran a los ojos, palidecen, y cuando llegan al punto en que Lancelote besa la boca de Ginebra («el deseado rostro») el deseo escrito en el libro vuelve manifiesto el deseo experimentado en la vida, y la vida cobra la forma representada en el libro: *«la bocca mi baciò tutto tremante [...]».*

[1985]

La estructura del Orlando

El *Orlando furioso* es un poema que se niega a empezar y se niega a terminar. Se niega a empezar porque se presenta como la continuación de otro poema, el *Orlando enamorado* de Matteo María Boiardo, que quedó inconcluso a la muerte del autor. Y se niega a terminar porque Ariosto no deja de trabajar en él. Después de publicarlo en su primera edición de 1516, en 40 cantos, sigue tratando de aumentarlo, primero con una continuación que quedó truncada (los llamados *Cinco cantos,* publicados póstumamente), después insertando nuevos episodios en los cantos centrales, de modo que en la edición tercera y definitiva, que es de 1532, los cantos llegan a 46. Entre tanto ha habido una segunda edición de 1521, que es otra prueba de que el poema no se considera definitivo: Ariosto sigue atento al pulido, a la puesta a punto del lenguaje y de la versificación. Bien puede decirse que durante toda su vida, porque para llegar a la primera edición de 1516 había trabajado doce años, otros seis se esfuerza por dar a la estampa la edición de 1532, y muere al año siguiente. Creo que esta dilatación desde dentro, esta proliferación de episodios a partir de episodios, creando nuevas simetrías y nuevos contrastes, explica bien el método de construcción de Ariosto y sigue siendo para él la verdadera manera de ampliar este poema de estructura policéntrica y sincrónica, cuyas vicisitudes se ramifican en todas direcciones y se entrecruzan y bifurcan constantemente.

Para seguir las vicisitudes de tantos personajes principales y secundarios el poema necesita un «montaje» que permita abandonar un personaje o un teatro de operaciones y pasar a otro. Estos pasajes se presentan unas veces sin romper la continuidad del relato, cuando dos personajes se encuentran y la narración, que seguía al primero, se separa de él para seguir al segundo; en cambio otras veces procede con cortes netos que interrumpen la acción justo en mitad de un canto. Los dos últimos versos de la octava suelen ser los que indican la suspensión y discontinuidad del relato, parejas de versos rimados como ésta:

Segue Rinaldo, e d'ira si distrugge:

ma seguitiamo Angelica que fugge.

[«él le sigue, y de airado se destruye. / Mas sigamos a Angélica que huye.»]

O bien:

Lasciànlo andar, che farà buon camino,
e torniamo a Rinaldo paladino.

[«Dejémoslo, que va por buen camino; / tornemos a Reinaldo paladino.»]

O si no:

Ma tempo è omai di ritrovar Ruggiero
che scorre il cielo su l'animal leggiero.

[«Mas tiempo es de hablar del buen Rugero / que el cielo corre en su animal tan fiero.»]

Mientras que estas cesuras de la acción se sitúan en el interior de los cantos, el cierre de cada uno de ellos promete en cambio que el relato continuará en el siguiente; también aquí esta función didascálica se confía habitualmente a la pareja de versos rimados que concluyen la octava:

Come a Parigi appropinquosse, e quanto
Carlo aiutò, vi dirà l'altro canto.

[«Cómo llegó a París, con todo cuanto / sucedió a Carlos, os dirá otro canto.»]

Con frecuencia para cerrar el canto Ariosto finge ser un aedo que recita sus versos en una velada cortesana:

Non più, Signor, non più di questo canto;
ch'io son già rauco, y vo'posarmi alquanto.

[«No más, Señor, no más de este canto, / que estoy ronco y es bien callar un tanto.»]

O bien se nos presenta —testimonio más raro— en el acto material de escribir:

Poi che da tutti i lati ho pieno il foglio,
finire il canto, e riposar mi voglio.

[«Pues mi hoja está llena de mi canto, / quiero aquí reposar del vuelo un tanto.»]

El ataque del canto siguiente implica casi siempre un ensanchamiento del horizonte, una toma de distancia con respecto a la urgencia del relato, en forma bien de introducción gnómica, bien de peroración amorosa, bien de elaborada metáfora, antes de reanudarlo en el punto en que había quedado interrumpido. Y justamente en el comienzo del canto se sitúan las digresiones sobre la actualidad italiana que abundan sobre todo en la última parte del poema. Es como si a través de estas conexiones el tiempo en que el autor vive y escribe irrumpiera en el tiempo fabuloso de la narración.

Definir sintéticamente la forma del *Orlando furioso* es pues imposible, porque no nos encontramos frente a una geometría rígida: podríamos recurrir a la imagen de un campo de fuerzas que genera continuamente en su interior otros campos de fuerzas. El movimiento es siempre centrífugo; estamos al comienzo en plena acción y esto vale tanto para el poema como para cada canto y cada episodio.

El defecto de cualquier preámbulo al *Furioso* es que, si se empieza diciendo: «Este poema es la continuación de otro poema, el cual continúa un ciclo de innumerables poemas», el lector se siente de inmediato desalentado: si antes de emprender la lectura tendrá que enterarse de todos los precedentes, y de los precedentes de los precedentes, ¿cuándo podrá comenzar el poema de Ariosto? En realidad cualquier preámbulo resulta superfluo: el *Furioso* es un libro único en su género y se puede leer —diría casi: se debe leer— sin referencia a ningún otro libro anterior o posterior; es un universo en sí donde se puede viajar a lo largo y a lo ancho, entrar, salir, perderse.

Que el autor haga pasar la construcción de este universo por una continuación, un apéndice, un —como él dice— «añadido» a una obra ajena, se puede interpretar como un signo de la extraordinaria discreción de Ariosto, un ejemplo de lo que los ingleses llaman *understatement,* es decir la actitud especial de ironía hacia uno mismo que lleva a minimizar las cosas grandes e importantes; pero

se puede ver como señal de una concepción del tiempo y del espacio que reniega de la configuración cerrada del cosmos tolemaico y se abre ilimitada hacia el pasado y el futuro, así como hacia una incalculable pluralidad de mundos.

El *Furioso* se anuncia desde el comienzo como el poema del movimiento, o mejor, anuncia el tipo particular de movimiento que lo recorrerá de un extremo a otro, movimiento de líneas quebradas, en zigzag. Podríamos trazar el esquema general del poema siguiendo el entrecruzamiento y el diverger continuos de esas líneas en un mapa de Europa y Africa, pero para definirlo bastaría el primer canto en el cual tres caballeros persiguen a Angélica que huye por el bosque, en una zarabanda de extravíos, encuentros fortuitos, desviaciones, cambios de programa.

Ese zigzag trazado por los caballos al galope y por las intermitencias del corazón humano es el que nos introduce en el espíritu del poema; el placer de la rapidez de la acción se mezcla de inmediato con una sensación de amplitud en la disponibilidad del espacio y del tiempo. La marcha distraída no es sólo propia de los perseguidores de Angélica, sino también de Ariosto: se diría que el poeta, al empezar su narración, no conoce todavía el plan de la intriga que después lo guiará con puntual premeditación, pero que ya tiene perfectamente clara una cosa: ese impulso y al mismo tiempo esa soltura en la forma de narrar, es decir lo que podríamos definir —con una palabra preñada de significados— el movimiento «errante» de la poesía de Ariosto.

Podemos señalar esas características del «espacio» ariostesco a la escala del poema entero o de cada uno de los cantos, así como a una escala más pequeña, la de la estrofa o el verso. La octava es la medida en la que mejor reconocemos lo que es inconfundible en Ariosto: en la octava Ariosto se mueve como quiere, está como en su casa, el milagro reside sobre todo en su desenvoltura.

Y especialmente por dos razones: una, característica de la octava, es decir de una estrofa que se presta a discursos incluso largos y a alternar tonos sublimes y líricos con otros prosaicos y burlescos; y otra, característica del modo de poetizar de Ariosto, que no se ve obligado a aceptar límites de ningún género, que no se ha propuesto como Dante una rígida distribución de la materia ni una regla de simetría que lo obligue a un número de cantos preestablecido y a un número de estrofas en cada canto. En el *Furioso,* el canto más breve tiene 72 octavas; el más largo 199. El poeta puede ponerse cómodo, si quiere, emplear más estrofas para decir algo que otros dirían en un verso, o concentrar en un verso lo

que podría ser materia de un largo discurso.

El secreto de la octava ariostesca reside en que sigue el variado ritmo del lenguaje hablado, en la abundancia de lo que De Sanctis ha definido como «los accesorios inesenciales del lenguaje», así como en la rapidez de la réplica irónica; pero el registro coloquial es sólo uno de los muchos suyos que van desde el lírico al trágico y al gnómico y que pueden coexistir en la misma estrofa. Ariosto puede ser de una concisión memorable; muchos de sus versos han llegado a ser proverbiales: *«Ecco il giudicio umano come spesso erra»* [«Así es como suele errar el juicio de los hombres»], o bien: *«oh gran bontà de' cavallieri antiqui!»* [«¡Oh gran virtud de los antiguos caballeros!»]. Pero no sólo con estos paréntesis efectúa sus cambios de velocidad. Es preciso decir que la estructura misma de la octava se funda en una discontinuidad de ritmo: a los seis versos unidos por un par de rimas alternas suceden los dos versos llanos, con un efecto que hoy calificaríamos de *anticlimax,* de brusco cambio no sólo rítmico sino de clima psicológico e intelectual, del culto al popular, del evocativo al cómico.

Naturalmente, Ariosto juega con estas vueltas de la estrofa como sólo él es capaz de hacerlo, pero el juego podría resultar monótono si no fuera por la agilidad del poeta para animar la octava, introduciendo las pausas, los puntos en posiciones diversas, adaptando al esquema métrico movimientos sintácticos diferentes, alternando periodos largos y periodos breves, quebrando la estrofa y en algunos casos enlazándole otra, cambiando constantemente los tiempos de la narración, saltando del pasado remoto al imperfecto, al presente y al futuro, creando, en una palabra, una sucesión de planos, de perspectivas del relato.

Esta libertad, esta soltura de movimientos que hemos encontrado en la versificación, son aún más visibles en el plano de las estructuras narrativas, de la composición de la intriga. Recuérdese que las tramas principales son dos: la primera cuenta cómo Orlando, primero enamorado infeliz de Angélica, se vuelve loco furioso; cómo los ejércitos cristianos, por ausencia de su campeón, están a punto de perder Francia; y cómo Astolfo encuentra en la Luna la razón perdida del loco y la devuelve al cuerpo de su legítimo propietario, que podrá ocupar otra vez su puesto en las huestes. Paralelamente a ésta se desarrolla la segunda trama, la de los predestinados pero siempre postergados amores de Ruggiero, campeón del campo sarraceno, y de la guerrera cristiana Bradamante, y de todos los obstáculos que se oponen a su destino nupcial, hasta que el guerrero consigue cambiar de campo, recibir el

bautismo nupcial y desposar a la robusta enamorada. La trama de Ruggiero-Bradamante no es menos importante que la de Orlando-Angélica, porque Ariosto (como antes Boiardo) quiere hacer descender de esa pareja la genealogía de la familia de Este, es decir no sólo justificar el poema a los ojos de sus destinatarios, sino sobre todo vincular el tiempo mítico de la caballería a la historia contemporánea, al presente de Ferrara y de Italia. Las dos tramas principales y sus numerosas ramificaciones van entretejiéndose, pero se anudan a su vez alrededor del tronco más estrictamente épico del poema, es decir, los episodios de la guerra entre el emperador Carlomagno y el rey de Africa, Agramante. Esta epopeya se concentra sobre todo en un bloque de cantos que se refieren al asedio de París por los moros, la contraofensiva cristiana, las discordias en el campo de Agramante. El sitio de París es en cierto modo el centro de gravedad del poema, así como la ciudad de París se presenta como su ombligo geográfico:

Siede Parigi in una gran pianura
ne l'ombilico a Francia, anzi nel core;
gli passa la riviera entro le mura
e corre et esce in altra parte fuore;
ma fa un'isola prima, e v'assicura
de la città una parte, e la migliore;
l'altre due (ch'in tre parti è la gran terra)
di fuor la fossa, e dentro il fiume serra.

Alla città che molte miglia gira
da molte parti si può dar battaglia;
ma perché sol da un canto assalir mira,
né volentier l'esercito sbarraglia,
oltre il fiume Agramante si ritira
verso ponente, acciò che quindi assaglia;
però che né cittade né campagna
ha dietro (se non sua) fino alla Spagna.
(XIV, 104 y ss)

[«Está París en una gran llanura, / en el centro de Francia y en su pecho: / el río corre dentro, en gran hondura / y sale afuera por lugar no estrecho: / dentro hace una isla que asegura / de la ciudad gran parte, con provecho. / Las otras dos (que en tres está la tierra) / de fuera el foso y dentro el río encierra.

»Y la ciudad, que muchas millas gira, / bien combatir se puede

largamente; / pero un revés descubre y rudo tira / al ejército y lo daña malamente: / junto al río Agramante se retira, / para el asalto dar hacia poniente, / que no hay ciudad, ni villa ni campaña / que por ahí sea enemiga, hasta España.»]

Por lo que he dicho se podría creer que en el asedio de París terminan por converger los itinerarios de todos los personajes principales. Pero no es así: de esta epopeya colectiva están ausentes la mayoría de los campeones más famosos; sólo la gigantesca mole de Rodomonte sobresale en la contienda. ¿Dónde se han metido todos los demás?

Es preciso decir que el espacio del poema tiene también otro centro de gravedad, un centro en negativo, una trampa, una especie de torbellino que se va tragando uno por uno a los principales personajes: el palacio encantado del mago Atlante. La magia de Atlante se complace en arquitecturas de ilusionista: en el canto IV hace surgir, entre las montañas de los Pirineos, un castillo de acero y después lo disuelve en la nada; entre los cantos XII y XXII vemos elevarse, no lejos de las costas de La Mancha, un palacio que es un remolino de la nada, en el cual se refractan todas las imágenes del poema.

El propio Orlando, mientras anda en busca de Angélica, es víctima del mismo encantamiento, según un procedimiento que se repite de modo casi idéntico con cada uno de los valientes caballeros: ve cómo raptan a su amada, sigue al raptor, entra en un palacio misterioso, da vueltas y vueltas por recintos y corredores desiertos. O sea: el palacio está deshabitado por el que es buscado, y sólo poblado por los que buscan.

Los que deambulan por galerías y huecos de escaleras, los que hurgan bajo tapicerías y baldaquinos, son los caballeros cristianos y los moros más famosos: todos han sido atraídos al palacio por la visión de una mujer amada, de un enemigo inalcanzable, de un caballo robado, de un objeto perdido. Y no pueden separarse más de esos muros: si alguien trata de alejarse, se siente reclamado, se vuelve y la aparición en vano perseguida está ahí, la dama que hay que salvar se asoma a una ventana, implora ayuda. Atlante ha dado forma al reino de la ilusión; si la vida es siempre variada, imprevista y cambiante, la ilusión es monótona, remacha siempre el mismo clavo. El deseo es una carrera hacia la nada, el encantamiento de Atlante concentra todas las ansias insatisfechas en el espacio cerrado de un laberinto, pero no cambia las reglas que gobiernan los movimientos de los hombres en el espacio abierto del poema y del

mundo.

También Astolfo llega al palacio siguiendo —esto es: creyendo seguir— a un pequeño aldeano que le ha robado el caballo *Rabicano.* Pero con Astolfo no hay encantamiento que valga. Astolfo posee un libro mágico donde se explica todo sobre los palacios de ese tipo. Va derecho a la losa de mármol del umbral: basta levantarla para que todo el palacio se haga humo. En ese momento se le acerca una multitud de caballeros: son casi todos amigos suyos, pero en lugar de darle la bienvenida se ponen en guardia como si quisieran atravesarlo con sus espadas. ¿Qué ha sucedido? El mago Atlante, viéndose mal parado, ha recurrido a un último encantamiento: hacer que Astolfo se aparezca a los diversos prisioneros como el adversario en pos del cual cada uno de ellos ha entrado en el palacio. Pero a Astolfo le basta soplar su cuerno para disipar a mago, magia y víctimas de la magia. El palacio, telaraña de sueños, deseos y envidias, se deshace: es decir, deja de ser un espacio exterior a nosotros, con puertas, escaleras y muros, para volver a esconderse en nuestras mentes, en el laberinto de los pensamientos. Atlante vuelve a dar libre curso a los personajes que había secuestrado en las vías del poema. ¿Atlante o Ariosto? El palacio encantado resulta ser una astuta estratagema estructural del narrador que, dada la imposibilidad material de desarrollar contemporáneamente una gran cantidad de historias paralelas, siente la necesidad de sustraer de la acción a los personajes durante algunos cantos, de reservar algunas cartas para continuar su juego y sacarlas a relucir en el momento oportuno. El mago que quiere retardar el cumplimiento del destino y el poeta-estratega, que ora aumenta ora reduce la fila de los personajes en acción, ora los agrupa ora los dispersa, se superponen hasta identificarse.

La palabra «juego» ha aparecido varias veces en nuestro discurso. Pero no hemos de olvidar que los juegos, tanto los infantiles como los de los adultos, tienen siempre un fundamento serio: son sobre todo técnicas de adiestramiento de facultades y actitudes que serán necesarias en la vida. El de Ariosto es el juego de una sociedad que se siente elaboradora y depositaria de una visión del mundo, pero siente también que el vacío se abre bajo sus pies, con crujidos de terremoto.

El canto XLVI, el último, se abre con la enumeración de una multitud de personas que constituyen el público en el que Ariosto pensaba cuando escribía su poema. Esta es la verdadera dedicatoria del *Furioso,* más que la reverencia obligada al cardenal Hipólito de Este, la *«generosa erculea prole»* [«la generosa, hercúlea progenie»] a la

que va dirigido el poema, al iniciarse el primer canto.

La nave del poema está llegando a puerto y en el muelle la esperan las damas más bellas y gentiles de las ciudades italianas, y los caballeros, los poetas, los hombres doctos. Lo que hace Ariosto es trazar una reseña de nombres y rápidos perfiles de sus contemporáneos y amigos: una definición de su público perfecto y al mismo tiempo una imagen de la sociedad ideal. Por una especie de inversión estructural el poema sale de sí mismo y se mira a través de los ojos de sus lectores, se define a través del censo de sus destinatarios. Y a su vez el poema es 1o que sirve como definición o emblema para la sociedad de los lectores presentes o futuros, para el conjunto de personas que participarán en su juego, que se reconocerán en él.

[1974]

Pequeña antología de octavas

Con motivo del quinto centenario de Ariosto me preguntan qué ha significado para mí el *Furioso*. Pero señalar dónde, cómo y en qué medida mi predilección por este poema ha dejado su huella en lo que he escrito, me obliga a volver sobre un trabajo ya hecho, mientras que para mí el espíritu ariostesco siempre ha significado impulso hacia adelante, no volverme hacia atrás. Y, además, creo que las huellas de esa predilección son bastante visibles como para que el lector pueda encontrarlas solo. Prefiero aprovechar la ocasión para hojear nuevamente el poema y, dejándome llevar un poco por la memoria y un poco por el azar, tratar de hacer mi antología personal de octavas.

La quintaesencia del espíritu de Ariosto se encuentra para mí en los versos que preanuncian una nueva aventura. Esta situación se manifiesta en varias ocasiones por el acercamiento de una embarcación a la orilla donde el héroe se encuentra por casualidad (IX, 9):

Con gli occhi cerca or questo lato or quello
lungo le ripe il paladin, se vede
(quando né pesce egli non è, né augello)
come abbia a por ne l'altra ripa il piede:
et ecco a sé venir vede un battello,
su le cui poppe una donzella siede,
che di volere a lui venir fa segno;
né lascia poi ch'arrivi a terra il legno.

[«Va con los ojos por allí buscando / por do pueda pasar la gran ribera; / pues no es pez ni es ave que, volando, / pasar al otro cabo así pudiera. / Un batel vio venir por él, remando, / en cuya popa una doncella viera: / hacia él venir señala alegremente, / mas llegando, acercarse no consiente.»]

Yo hubiera querido hacer un estudio, y si no lo hago otro puede hacerlo en mi lugar, sobre esta situación: una orilla de mar o de río,

un personaje en la orilla y una barca a breve distancia, portadora de una noticia o de un encuentro del que nace la nueva aventura. (A veces es lo contrario: el héroe está en la barca y el encuentro es con un personaje que está en la orilla.) Una reseña de los pasajes que narran situaciones análogas culminaría en una octava de pura abstracción verbal, casi un *limerick* (XXX, 10):

Quindi partito, venne ad una terra,
Zizera detta, che siede allo stretto
di Zibeltarro, o vuoi Zibelterra,
che l'uno o l'altro nome le vien detto;
ove una barca che sciogliea da terra
vide piena di gente da diletto
che solazzando all'aura matutina,
gìa per la tranquillissima marina.

[«De allí partido, llega en una tierra, / Zisera dicha, puesta en el estrecho / de Zibeltarro, si quier, de Zibelterra, / que un nombre y otro tiene por derecho. / Aquí una barca vio salir de tierra, / llena de gente en fiesta, sin despecho: / solazando a la fresca alba divina / iba por la amenísima marina.»]

Entro así en otro tema de estudio que me gustaría hacer, pero que probablemente ya se ha hecho: la toponimia del *Furioso,* que siempre trae consigo una ráfaga de *nonsense.* La toponimia inglesa es sobre todo la que proporciona el material verbal que más divierte a Ariosto, calificándolo como el primer anglómano de la literatura italiana. Se podría destacar en particular cómo los nombres de sonido extravagante ponen en movimiento un mecanismo de extravagantes imágenes. Por ejemplo, en la charadas heráldicas del canto X aparecen visiones a la manera de Raymond Roussel (X, 81):

Il falcon che sul nido i vanni inchina,
porta Raimondo, il conte de Devonia.
Il giallo e il negro ha quel di Vigorina;
il can quel d'Erba; un orso quel d'Osonia.
La croce che là vedi cristallina,
è del ricco prelato di Battonia.
Vedi nel bigio una spezzata sedia:
è del duca Ariman di Sormosedia.

[«Halcón que sobre el nido el ala inclina, / es del conde

Reymundo de Devonia. / Amarillo y negro es de Vegarina; / Del de Erbia el perro, el oso del de Osonia. / La cruz que ves tan clara y cristalina, / es del rico prelado de Batonia; / rota una silla en pardo casi media / es del duque Ariman de Sormosedia.»]

Como rimas insólitas, recordaré la estancia 63 del canto XXXII en la que Bradamante abandona la toponimia africana para entrar en las intemperies invernales que envuelven el castillo de la reina de Islandia. En un poema en general climáticamente estable como el *Furioso,* este episodio —que se inicia con la excurión climática más brusca contenida en el espacio de una octava— descuella por su atmósfera lluviosa:

Leva al fin gli occhi, e vede il sol che 'l tergo
avea mostrato alle città di Bocco,
e poi s'era attuffato, come il mergo,
in grembo alla nutrice oltr'a Marocco:
e se disegna che la frasca albergo
le dia ne' campi, fa pensier di sciocco;
che soffia un vento freddo, e l'aria grieve
pioggia la notte le minaccia o nieve.

[«Los ojos alza y ve cómo desvía / de la ciudad de Boco el sol la frente / y detrás de Marruecos se envolvía / en el manto de Tetis prestamente. / Si en el campo albergan la noche fría / se piensa, no lo mira sabiamente: / que sopla el frío viento y va aumentando, / a nieve y agua fría amenazando.»]

La metáfora más complicada, creo, pertenece al registro petrarquesco, pero Ariosto introduce en ella toda su necesidad de movimiento, de modo que esta estrofa alcanza también, a mi juicio, la primacía de un máximo de dislocaciones espaciales para definir un estado de ánimo sentimental (XXXII, 21):

Me di che debbo lamentarmi, ahi lassa,
fuor che del mio desire irrazionale?
ch'alto mi leva, e sì nell'aria passa,
ch'arriva in parte ove s'abbrucia l'ale;
poi non potendo sostener, mi lassa
dal ciel cader: né qui finisce il male;
che le rimette, e di nuovo arde: ond'io
non ho mai fine al precipizio mio.

[«¿De quién, ay, ventura, tendré queja / sino de mi deseo que me extrema / y tan alta me sube allá y me aleja / que llega donde él a la fe quema? / Y no pudiendo sostenerme deja / caer el cielo, y no acaba su tema, que de nuevo la cría, de nuevo enciende / y así a ver fin mi alma nunca desciende.»]

Aún no he ejemplificado la octava erótica, pero los ejemplos más egregios son todos muy conocidos, y con el deseo de hacer una selección más peregrina, termino por caer en algún verso un poco pesado. La verdad es que en los momentos sexualmente culminantes el padano Ariosto pierde pie y la tensión desaparece. Incluso en el episodio de efectos eróticos más sutiles, que es el de Fiordispina y Ricciardetto (canto XXV), la finura está más en el relato y en la vibración general que en la multiplicación de miembros entreverados como en una estampa japonesa: *«Non con più nodi i flessuosi acanti / le colonne circondano e le travi, / di quelli con che noi legammo stretti / e colli e fianchi e braccia e gambe e petti»*. [«No en tantos nudos el flexuoso acante / abraza tantos árboles umbrosos, / cuanto los que teníamos de hecho / en cuello, brazos, piernas, lado y pecho.»]

El verdadero momento erótico para Ariosto no es el de la consumación sino el de la espera, el azoramiento inicial, los preámbulos. Entonces es cuando alcanza los momentos más altos. El desnudamiento de Alcina es conocidísimo, pero siempre corta la respiración (VII, 28):

Ben che né gonna né faldiglia avesse;
che venne avolta in un leggier zendado
che sopra una camicia ella si messe,
bianca e suttil nel più escellente grado.
Come Ruggiero abbracciò lei, gli cesse
il manto; e restò il vel suttile e rado,
che non copria dinanzi né di dietro,
più che le rose o i gigli un chiaro vetro.

[«Bien que saya o faldilla no trajera, / en un cendal venía cobijada, / que sobre camisa lo pusiera, / blanquísima, sutil y perfumada. / Abrazándola, el manto se cayera, / y quedó en la camisa tan delgada: / que ya no la cubría sino raro, / cual lirio y rosas en cristal muy claro.»]

El desnudo femenino que Ariosto prefiere no es abundante como el renacentista; podría corresponder al gusto actual por los cuerpos adolescentes, con una connotación de blancura-frialdad. Yo diría que el movimiento de la octava se acerca al desnudo como una lente a una miniatura y después se aleja, esfumándolo. Para seguir con ejemplos conocidísimos, en el desnudo-paisaje de Olimpia el paisaje termina por dominar al desnudo (XI, 68):

Vinceano di candor le nievi intatte,
et eran più ch'avorio a toccar molli:
le poppe ritondette parean latte
che fuor dei giunchi allora allora tolli.
Spazio fra lor tal discendea, qual fatte
esse veggiàn fra piccolini colli
l'ombrose valli, in sua stagione amene,
che 'l verno abbia di nieve allora piene.

[«Vencían a la nieve no tocada, / más suaves que marfil blanco bruñido, / los bellos senos, como la cuajada / leche que brota del junco partido, / con un espacio en medio, una cañada, / como entre dos collados escondido: / umbroso valle en su sazón amena, / que en invierno de nieves está llena.»]

Estas difuminaciones no pueden hacernos olvidar que la precisión es uno de los máximos valores que persigue la versificación narrativa ariostesca. Para documentar la riqueza de detalles y la precisión técnica que puede contener una octava, basta escoger entre las escenas de duelos. Me atendré a esta estrofa del canto final (XLVI, 126):

Quel gli urta il destrier contra, ma Ruggiero
lo cansa accortamente, e si ritira,
e nel passare, al fren piglia il destriero
con la man manca, e intorno lo raggira;
e con la destra intanto al cavalliero
ferire il fianco o il ventre o il petto mira;
e di due punte fe' sentirgli angoscia,
l'una nel fianco, e l'altra ne la coscia.

[«Mueve el caballo aquél contra Rugero, / Ruger lo espera, y diestro se retira; / del freno asió, al pasar, del moro fiero, / y con la mano izquierda en torno tira. / Con la diestra, entre tanto, el

caballero / herir la ijada o vientre o pecho mira: / de dos puntas sentir hizo su espada, / una en la pierna y otra por la ijada.»]

Pero hay otro tipo de precisión que no debe descuidarse: la del razonamiento, la argumentación que se devana en la clausura de la forma métrica articulándose de la manera más circunstanciada y atenta a todas las implicaciones. El máximo de agilidad que calificaré de causídica en la argumentación se encuentra en la defensa que Reinaldo, como un hábil abogado, hace del delito amoroso imputado a Ginebra y del que no sabe todavía si es culpable o inocente (IV, 65):

Non vo' già dir ch'ella non l'abbia fatto;
chel nol sappendo, il falso dir potrei:
dirò ben che non de' per simil atto
punizïon cadere alcuna in lei;
e dirò che fu ingiusto o che fu matto
chi fece prima li statuti rei;
e come iniqui rivocar si denno,
e nuova legge far con miglior senno.

[«Allí no diré yo que ella lo ha hecho, / porque podría ser mala mi querella; / pero diré que es muy inicuo hecho / punir así por esto a una doncella. / Y diré que fue injusto y no derecho / tal estatuto y ley y justo aquella / se deba revocar y con buen peso / nuevas leyes hacer, con mejor seso.»]

Me queda por ejemplificar la octava truculenta, buscando aquella en la que se concentran más matanzas. La dificultad está en la abundancia: son a menudo las mismas fórmulas, los mismos versos que se repiten ordenados de maneras diversas. Después de un primer examen sumario diría yo que la palma por la dimensión de los daños en una sola octava se la llevan los *Cinco cantos,* IV, 7.

Due ne parti fra la cintura e I'anche:
restâr le gambe in sella e cadde il busto;
da la cima del capo un divise anche
fin su l'arcion, ch'andò in due pezzi giusto;
tre ferì su le spalle o destre o manche;
e tre volte uscì il colpo acre e robusto
sotto la poppa dal contrario lato:
dieci passò da l'uno a l'altro lato.

[«A dos partió entre cintura y flanco: / las piernas en la silla se quedaron, cayó el busto; / a uno desde la coronilla separó / hasta el arzón, justo en dos partes; / a tres hirió en el hombro, diestro o siniestro; / a otros tres traspasó, áspero y fuerte, / hasta la tetilla del opuesto lado: / a diez atravesó de uno a otro lado.»]

Observamos en seguida que la furia homicida ha provocado un daño imprevisto: la repetición en una rima de la palabra *lato* [«lado»] con idéntico significado, evidentemente un descuido que el autor no corrigió a tiempo. Más aún, mirándolo bien, el último verso entero, en el catálogo de heridas que la estrofa enumera, resulta una repetición, porque ya había un ejemplo de traspasamiento por lanza. A menos que se sobrentienda esta distinción: si bien está claro que las tres víctimas precedentes son traspasadas en el sentido del espesor, las diez últimas podrían ser casos más raros de traspasamiento latitudinal, de flanco a flanco. El uso de *lato* me parece más apropiado en el último verso, en el sentido de «flanco». En cambio el penúltimo *lato* podría haber sido fácilmente sustituido por otra palabra terminada en *ato,* por ejemplo *costato* [«costado»]: *«sotto la poppa a mezzo del costato»,* corrección que Ariosto no hubiera dejado de hacer, creo, si hubiese seguido trabajando en los que resultaron ser los *Cinco cantos.*

Con esta modesta y amistosa aportación a su trabajo *in progress,* cierro mi homenaje al poeta.

[1975]

Gerolamo Cardano

¿Cuál es el libro que lee Hamlet cuando entra en escena, en el segundo acto? A la pregunta de Polonio, contesta: «palabras, palabras, palabras», y nuestra curiosidad sigue insatisfecha, pero si podemos buscar una huella de recientes lecturas en el monólogo del «ser o no ser», que abre la siguiente entrada en escena del príncipe de Dinamarca, tendría que tratarse de un libro en el que se discurre sobre la muerte como un dormir, visitado o no por sueños.

Ahora bien, en un pasaje de *De consolatione* de Gerolamo Cardano, libro traducido al inglés en 1573 en una edición dedicada al conde de Oxford, y por lo tanto conocido en los ambientes que Shakespeare frecuentaba, se trata el tema ampliamente. «Claro está, el más dulce es el más profundo», se nos dice entre otras cosas, «cuando estamos como muertos y no soñamos nada, mientras que es de mucha molestia el sueño ligero, inquieto, interrumpido por el duermevela, visitado por pesadillas y visiones, como suele ocurrirles a los enfermos.»

Para concluir que el libro leído por Hamlet sea sin duda el de Cardano, como hacen algunos estudiosos de las fuentes shakespearianas, tal vez sea demasiado poco. Y demasiado poco representativo de la *genialitas* de Cardano es ese breve tratado de filosofía moral para servir como plataforma de encuentro entre él y William Shakespeare. Pero en esa página se habla de sueños y no es un azar: en los sueños, especialmente los propios, Cardano insiste en varios lugares de su propia obra, y los describe y comenta e interpreta. No sólo porque en él la observación factual del científico y el razonamiento del matemático se abren paso en medio de una experiencia vivida dominada por las premoniciones, los signos del destino astral, las influencias mágicas, las intervenciones de los demonios, sino también porque su mente no excluye ningún fenómeno de la indagación objetiva, y menos que nada los que afloran desde la subjetividad más secreta.

Que algo de esta inquietud del hombre que hay en Cardano asome a través de la traducción inglesa de su híspido latín, es posible: nos parece entonces muy significativo el hecho de que la

fama europea de que gozó Cardano como médico, reflejada en la fortuna de su obra que se extiende a todos los campos del saber, autorice a establecer un nexo Cardano-Shakespeare justamente en los márgenes de su ciencia, en el terreno baldío que posteriormente recorrerán a todo lo largo y ancho los exploradores de la psicología, de la introspección, de la angustia existencial, y donde Cardano se mete en una época en que todo esto aún no tenía un nombre, así como su investigación no respondía a un propósito claro, sino sólo a una continua, oscura necesidad interior.

Este es el aspecto en el que nos sentimos más cerca de Gerolamo Cardano, en ocasión del cuarto centenario de su muerte, sin disminuir en nada la importancia de sus descubrimientos, invenciones e intuiciones, que lo colocan en la historia de las ciencias entre los padres fundadores de varias disciplinas, ni la fama de mago, de hombre dotado de poderes misteriosos que siempre lo acompañó y que él mismo cultivó ampliamente, jactándose unas veces, mostrándose otras como asombrado de ello.

La autobiografía *(De propria vita)* que Cardano escribió en Roma poco antes de morir es el libro gracias al cual vive para nosotros como personaje y como escritor. Escritor frustrado, al menos para la literatura italiana, porque si hubiera intentado expresarse en lengua vulgar (y sin duda habría asomado un italiano áspero y accidentado del tipo del de Leonardo) en vez de empecinarse en escribir toda su obra en latín (ésta era según él la condición para alcanzar la inmortalidad), nuestro siglo XVI literario hubiera tenido no un clásico sino otro autor raro, tanto más excéntrico cuanto más representativo de su siglo. En cambio, perdido en el maremágnum de la latinidad renacentista, sigue siendo una lectura para eruditos: no porque su latín sea torpe, como pretendían sus detractores (más aún, cuanto más elíptico y aderezado de idiotismos, más gusto puede dar leerlo), sino porque uno lo relee como a través de un vidrio espeso.

Escribía no sólo como científico que debe comunicar sus investigaciones, no sólo como polígrafo que tiende a la enciclopedia universal, no sólo como grafómano que se enloquece llenando una página tras otra, sino también como escritor que persigue con las palabras algo que escapa a la palabra. He aquí un pasaje de memorias infantiles que podríamos incluir en una antología ideal de precursores de Proust: la descripción de visiones o *rêveries* con los ojos abiertos o fugas de imágenes o alucinaciones psicodélicas que —entre los cuatro y los siete años— le acometían por las mañanas cuando remoloneaba en su cama. Cardano trata de dar cuenta con la máxima precisión del fenómeno inexplicable y al mismo tiempo del

estado de ánimo de «espectáculo jocoso» con que lo vivía.

«Veía imágenes aéreas que parecían compuestas por minúsculas anillas como de una malla de hierro *[lorica],* aunque jamás hubiera visto una, y que surgían del ángulo derecho a los pies de la cama, subían lentamente trazando un semicírculo y bajaban por el ángulo izquierdo, donde desaparecían: castillos, casas, animales, caballos con jinetes, hierbas, árboles, instrumentos musicales, teatros, hombres diversamente vestidos, sobre todo trompetistas, sin que se oyera ni un sonido ni una voz, y también soldados, multitudes, campos, formas jamás vistas, selvas y bosques, un cúmulo de cosas que se deslizaban sin confundirse pero como empujándose. Figuras diáfanas, pero no como formas vanas e inexistentes, sino transparentes y opacas al mismo tiempo, figuras a las que sólo les faltaba el color para considerarlas perfectas, y que sin embargo no estaban hechas sólo de aire. Me deleitaba tanto la vista de estos milagros que una vez mi tía me preguntó: "¿Qué miras?", y yo callé, temiendo que, si hablaba, la causa de aquel espectáculo, fuere lo que fuese, pudiera tomarse a mal y me excluyera de la fiesta.»

Este pasaje figura en un capítulo de la autobiografía referente a los sueños y a las particularidades naturales fuera de lo común que le tocaron en suerte: el haber nacido con el pelo largo, el frío de noche en las piernas, los sudores calientes por la mañana, el sueño repetido de un gallo que parece estar a punto de decir algo terrible, ver frente a sí la luna que brilla cada vez que alza los ojos de la página escrita después de haber resuelto un problema difícil, el exhalar olor a azufre e incienso, el no ser nunca herido, ni herir ni ver herir a otras personas en medio de una pelea, de modo que habiéndose percatado de este don (que por lo demás fue varias veces desmentido), se lanza despreocupadamente a todos los tumultos y reyertas. Domina la autobiografía una constante preocupación por sí mismo, por la unicidad de su propia persona y de su destino, conforme a la observancia astrológica según la cual la multitud de particularidades discrepantes que componen el individuo tiene su origen y razón en la configuración del cielo en el momento del nacimiento.

Grácil y enfermizo, Cardano aplica a su propia salud una triple atención: de médico, de astrólogo, de hipocondríaco o, como diríamos ahora, de psicosomático. De modo que su ficha clínica es sumamente minuciosa, desde las enfermedades que lo mantienen

largo tiempo entre la vida y la muerte, hasta los más ínfimos granos de la cara.

Esto es materia de uno de los primeros capítulos de *De propria vita,* que es una autobiografía por temas: por ejemplo los padres *(«mater fuit iracunda, memoria et ingenio pollens, parvae staturae, pinguis, pia»),* el nacimiento y sus astros, el retrato físico (minucioso, despiadado y complacido en una especie de narcisismo al revés), la alimentación y los hábitos físicos, las virtudes y los vicios, las cosas que más le agradan, la pasión dominante del juego (dados, cartas, ajedrez), la manera de vestir, de caminar, la religión y las prácticas devotas, las casas donde vivió, la pobreza y las pérdidas del patrimonio, los peligros corridos y los accidentes, los libros escritos, los diagnósticos y las terapias más afortunadas de su carrera de médico y así sucesivamente.

El relato cronológico de su vida ocupa sólo un capítulo, bien poco para una vida tan movida. Pero muchos episodios se relatan más detenidamente en los diversos capítulos del libro, desde sus aventuras de jugador, en la juventud (cómo asestando mandobles consiguió huir de la casa de un patricio veneciano tahúr) y en la madurez (en aquellos tiempos se jugaba al ajedrez por dinero y él era un ajedrecista tan invencible que estuvo tentado de abandonar la medicina para ganarse la vida jugando), hasta el extraordinario viaje a través de Europa para llegar a Escocia, donde el arzobispo enfermo de asma esperaba sus cuidados (después de muchos intentos inútiles, Cardano consiguió obtener una mejoría prohibiendo al arzobispo la almohada y el colchón de plumas), hasta la tragedia del hijo decapitado por uxoricidio.

Cardano escribió más de doscientas obras de medicina, matemática, física, filosofía, religión, música. (Sólo a las artes figurativas no se acercó nunca, como si la sombra de Leonardo, espíritu semejante al suyo en tantos aspectos, bastara para cubrir ese campo.) Escribió también un elogio de Nerón, un elogio de la podagra, un tratado de ortografía, un tratado sobre los juegos de azar *(De ludo aleae).* Esta última obra tiene importancia además como primer texto de la teoría de la probabilidad: así se lo estudia en un libro norteamericano que, aparte de los capítulos técnicos, es muy entretenido y rico en noticias, y creo que es el último estudio sobre Cardano aparecido hasta hoy (Oystein Ore, *Cardano, the gambling scholar,* Princeton, 1953).

The gambling scholar, «El docto jugador»: ¿era éste su secreto? Es cierto que su obra y su vida parecen una sucesión de partidas que se han de arriesgar una por una, para perder o para ganar. La

ciencia renacentista no parece ser ya para Cardano una unidad armónica de macrocosmos y microcosmos, sino una constante interacción de «azar y necesidad» que se refleja en la infinita variedad de las cosas, en la irreductible singularidad de los individuos y de los fenómenos. Ha empezado el nuevo camino del saber humano, dirigido a desmontar el mundo pedazo a pedazo, más que a mantenerlo reunido.

«Esta benigna estructura, la Tierra», dice Hamlet, con su libro en la mano, «me parece un promontorio estéril, y el excelso dosel del aire, mirad, ese magnífico firmamento sobre nuestras cabezas, ese techo majestuoso tachonado de oro, es para mí sólo una impura acumulación de vapores pestilenciales…»

[1976]

El libro de la naturaleza en Galileo

La metáfora más famosa en la obra de Galileo —y que contiene en sí el núcleo de la nueva filosofía— es la del libro de la naturaleza escrito en lenguaje matemático.

«La filosofía está escrita en ese libro enorme que tenemos continuamente abierto delante de nuestros ojos (hablo del universo), pero que no puede entenderse si no aprendemos primero a comprender la lengua y a conocer los caracteres con que se ha escrito. Está escrito en lengua matemática, y los caracteres son triángulos, círculos y otras figuras geométricas sin los cuales es humanamente imposible entender una palabra; sin ellos se deambula en vano por un laberinto oscuro» *(Saggiatore [Ensayista] 6).*

La imagen del libro del mundo tenía ya una larga historia antes de Galileo, desde los filósofos de la Edad Media hasta Nicolás de Cusa y Montaigne, y la utilizaban contemporáneos de Galileo como Francis Bacon y Tommaso Campanella. En los poemas de Campanella, publicados un año antes que el *Saggiatore,* hay un soneto que empieza con estas palabras: «El mundo es un libro donde la razón eterna escribe sus propios conceptos».

En la *Istoria e dimostrazioni intorno alle macchie solari [Historia y demostraciones acerca de las manchas solares]* (1613), es decir diez años antes del *Saggiatore,* Galileo oponía ya la lectura directa (libro del mundo) a la indirecta (libros de Aristóteles). Este pasaje es muy interesante porque en él Galileo describe la pintura de Archimboldo emitiendo juicios críticos que valen para la pintura en general (y que prueban sus relaciones con artistas florentinos como Ludovico Cigoli), y sobre todo reflexiones sobre la combinatoria que puede añadirse a las que se leerán más adelante.

«Los que todavía me contradicen son algunos defensores severos de todas las minucias peripatéticas, quienes, por lo que puedo entender, han sido educados y alimentados desde la primera

infancia de sus estudios en la opinión de que filosofar no es ni puede ser sino una gran práctica de los textos de Aristóteles, de modo que puedan juntarse muchos rápidamente aquí y allá y ensamblarlos para probar cualquier problema que se plantee, y no quieren alzar los ojos de esas páginas, como si el gran libro del mundo no hubiera sido escrito por la naturaleza para que lo lean otras personas además de Aristóteles, cuyos ojos habrían visto por toda la posteridad. Los que se inclinan ante esas leyes tan estrictas me recuerdan ciertas constricciones a que se someten a veces por juego los pintores caprichosos cuando quieren representar un rostro humano, u otras figuras, ensamblando ya únicamente herramientas agrícolas, ya frutos, ya flores de una u otra estación, extravagancias que, propuestas como juego, son bellas y agradables y demuestran el gran talento del artista; pero que si alguien, tal vez por haber dedicado todos sus estudios a esta manera de pintar, quisiera sacar de ello una conclusión universal diciendo que cualquier otra manera de imitar es imperfecta y criticable, seguramente el señor Cigoli y los otros pintores ilustres se reirían de él.»

La aportación más nueva de Galileo a la metáfora del libro del mundo es la atención a su alfabeto especial, a los «caracteres con que se ha escrito». Se puede pues precisar que la verdadera relación metafórica se establece, más que entre mundo y libro, entre mundo y alfabeto. Según este pasaje del *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo [Diálogo sobre los dos máximos sistemas del mundo]* (jornada II), el alfabeto es el mundo:

«Tengo un librito, mucho más breve que los de Aristóteles y Ovidio, en el que están contenidas todas las ciencias y cualquiera puede, con poquísimo estudio, formarse de él una idea perfecta: es el alfabeto; y no hay duda de que quien sepa acoplar y ordenar esta y aquella vocal con esta o aquella consonante obtendrá las respuestas más verdaderas a todas sus dudas y extraerá enseñanzas de todas las ciencias y todas las artes, justamente de la misma manera en que el pintor, a partir de los diferentes colores primarios de su paleta y juntando un poco de éste con un poco de aquél y del otro, consigue representar hombres, plantas, edificios, pájaros, peces, en una palabra, imitar todos los objetos visibles sin que haya en su paleta ni ojos, ni plumas, ni escamas, ni hojas, ni guijarros: más aún, es necesario que ninguna de las cosas que han de imitarse, o parte de alguna de esas cosas, se encuentre efectivamente entre los colores, si se quiere representar con esos colores todas las cosas, que si las

hubiera, plumas por ejemplo, no servirían sino para pintar pájaros o plumajes».

Cuando habla de alfabeto, Galileo entiende pues un sistema combinatorio que puede dar cuenta de toda la multiplicidad del universo. Incluso aquí lo vemos introducir la comparación con la pintura: la combinatoria de las letras del alfabeto es el equivalente de aquella de los colores en la paleta. Obsérvese que se trata de una combinatoria a un plano diferente de la de Archimboldo en sus cuadros, citada antes: una combinatoria de objetos ya dotados de significado (cuadro de Archimboldo, *collage* o combinación de plumas, centón de citas aristotélicas) no puede representar la totalidad de lo real; para lograrlo hay que recurrir a una combinatoria de elementos minimales, como los colores primarios o las letras del alfabeto.

En otro pasaje del *Dialogo* (al final de la jornada I), en que hace el elogio de las grandes invenciones del espíritu humano, el lugar más alto corresponde al alfabeto. Aquí se habla otra vez de combinatoria y también de velocidad de comunicación: otro tema, el de la velocidad, muy importante en Galileo.

«Pero entre todas esas invenciones asombrosas, ¿cuán eminente no habrá sido el espíritu del que imaginó el modo de comunicar sus más recónditos pensamientos a cualquier otra persona, aunque estuviera separada por un gran lapso de tiempo o por una larguísima distancia, de hablar con los que están en las Indias, con los que todavía no han nacido y no nacerán antes de mil años, o diez mil? ¡Y con qué facilidad! ¡Mediante la combinación de veinte caracteres sobre una página! Que la invención del alfabeto sea pues el sello de todas las admirables invenciones humanas...»

Si a la luz de este último texto releemos el pasaje del *Saggiatore* que he citado al comienzo, se entenderá mejor cómo para Galileo la matemática y sobre todo la geometría desempeñan una función de alfabeto. En una carta a Fortunio Liceti de enero de 1641 (un año antes de su muerte), se precisa con toda claridad este punto.

«Pero yo creo realmente que el libro de la filosofía es el que tenemos perpetuamente abierto delante de nuestros ojos; pero como está escrito con caracteres diferentes de los de nuestro alfabeto, no puede ser leído por todo el mundo, y los caracteres de ese libro son triángulos, cuadrados, círculos, esferas, conos, pirámides y otras

figuras matemáticas, adecuadísimas para tal lectura.»

Se observará que en su enumeración de figuras, Galileo, a pesar de haber leído a Kepler, no habla de elipses. ¿Porque en su combinatoria debe partir de las formas más simples? ¿O porque su batalla contra el modelo tolemaico se libra todavía en el interior de una idea clásica de proporción y de perfección, en la que el círculo y la esfera siguen siendo las imágenes soberanas?

El problema del alfabeto del libro de la naturaleza está vinculado con el de la «nobleza» de las formas, como se ve en este pasaje de la dedicatoria del *Dialogo sopra i due massimi sistemi* al duque de Toscana:

«El que mira más alto, más altamente se diferencia del vulgo, y volverse hacia el gran libro de la naturaleza, que es el verdadero objeto de la filosofía, es el modo de alzar los ojos, en cuyo libro aunque todo lo que se lee, como hecho por el Artífice Omnipotente, es sumamente proporcionado, no por ello es menos acabado y digno allí donde más aparecen, a nuestro entender, el trabajo y la industria. Entre las cosas naturales aprehensibles, la constitución del universo puede, a mi juicio, figurar en primer lugar, porque si ella, como continente universal, supera toda cosa en grandeza, también, como regla y sostén de todo, debe superarla en nobleza. No obstante, si jamás llegó alguien a diferenciarse de los otros hombres por su intelecto, Tolomeo y Copérnico fueron los que tan altamente supieron leer, escrutar y filosofar sobre la constitución del mundo».

Una cuestión que Galileo se plantea varias veces para aplicar su ironía a la antigua manera de pensar es ésta: ¿acaso las formas geométricas regulares son más nobles, más perfectas que las formas naturales empíricas, accidentadas, etcétera? Esta cuestión se discute sobre todo a propósito de las irregularidades de la Luna: hay una carta de Galileo a Gallanzone Gallanzoni enteramente consagrada a este tema, pero bastará citar este pasaje del *Saggiatore:*

«En lo que me concierne, como nunca he leído las crónicas particulares y los títulos de nobleza de las figuras, no sé cuáles son más o menos nobles, más o menos perfectas que las otras; creo que todas son antiguas y nobles, a su manera, o mejor dicho, que no son ni nobles y perfectas, ni innobles e imperfectas, porque cuando se trata de construir, las cuadradas son más perfectas que las

esféricas, pero para rodar o para los carros son más perfectas las redondas que las triangulares. Pero volviendo a Sarsi, dice que yo le he dado argumentos en abundancia para probar la asperidad de la superficie cóncava del cielo, porque he sostenido que la Luna y los demás planetas (también cuerpos celestes, más nobles y más perfectos que el cielo mismo) son de superficie montuosa, rugosa y desigual; pero si es así, ¿por qué no ha de encontrarse esa desigualdad en la figura del cielo? A esto el propio Sarsi puede responder lo que respondería a quien quisiese probar que el mar debería estar lleno de espinas y escamas porque así lo están las ballenas, los atunes y los otros peces que lo pueblan».

Como partidario de la geometría, Galileo debería defender la causa de la excelencia de las formas geométricas, pero como observador de la naturaleza, rechaza la idea de una perfección abstracta y opone la imagen de la Luna «montuosa, rugosa *(aspra,* áspera), desigual» a la pureza de los cielos de la cosmología aristotélico-tolemaica.

¿Por qué una esfera (o una pirámide) habría de ser más perfecta que una forma natural, por ejemplo la de un caballo o la de un saltamontes? Esta pregunta recorre todo el *Dialogo sopra i due massimi sistemi.* En este pasaje de la jornada II encontramos la comparación con el trabajo del artista, en este caso el escultor.

«Pero quisiera saber si al representar un sólido se tropieza con la misma dificultad que al representar cualquier otra figura, es decir, para explicarme mejor, si es más difícil querer reducir un trozo de mármol a la figura de una esfera perfecta, que a una pirámide perfecta o a un caballo perfecto o a un saltamontes perfecto.»

Una de las páginas más bellas y más importantes del *Dialogo* (jornada I) es el elogio de la Tierra como objeto de alteraciones, mutaciones, generaciones. Galileo evoca con espanto la imagen de una Tierra de jaspe, de una Tierra de cristal, de una Tierra incorruptible, incluso transformada por la Medusa.

«No puedo oír sin gran asombro y, diría, sin gran repugnancia de mi intelecto, que se atribuya a los cuerpos naturales que componen el universo, como título de gran nobleza y perfección, el ser impasibles, inmutables, inalterables, etc., y por el contrario que se estime una grave imperfección el hecho de ser alterables, engendrables, mudables, etc. Por mi parte, considero la Tierra muy

noble y muy digna de ser admirada precisamente por las muchas y tan diversas alteraciones, mutaciones, generaciones, etc., que en ella constantemente se producen y si no estuviera sujeta a ningún cambio, si sólo fuera un vasto desierto o un bloque de jaspe, o si, después del diluvio, al retirarse las aguas que la cubrían sólo quedara de ella un inmenso globo de cristal donde no naciera ni se alterase o mudase cosa alguna, me parecería una masa pesada, inútil para el mundo, perezosa, en una palabra, superflua y como extraña a la naturaleza, y tan diferente de ella como lo sería un animal vivo de un animal muerto, y lo mismo digo de la Luna, de Júpiter y de todos los otros globos del mundo [...]. Los que exaltan tanto la incorruptibilidad, la inalterabilidad, etc., creo que se limitan a decir esas cosas cediendo a su gran deseo de vivir el mayor tiempo posible y al terror que les inspira la muerte, y no comprenden que si los hombres fuesen inmortales, no hubieran tenido ocasión de venir al mundo. Estos merecerían encontrarse con una cabeza de Medusa que los transmutase en estatuas de jaspe o de diamante para hacerlos más perfectos de lo que son.»

Si se relaciona el discurso sobre el alfabeto del libro de la naturaleza con este elogio de las pequeñas alteraciones, mutaciones, etc., se ve que la verdadera oposición se sitúa entre inmovilidad y movilidad y que Galileo toma siempre partido contra una imagen de la inalterabilidad de la naturaleza, evocando el espanto de la Medusa. (Esta imagen y este argumento estaban ya presentes en el primer libro astronómico de Galileo, *Istoria e dimostrazioni intorno alle macchie solari.)* El alfabeto geométrico o matemático del libro de la naturaleza será el que, debido a su capacidad para descomponerse en elementos mínimos y de representar todas las formas de movimiento y cambio, anule la oposición entre cielos inmutables y elementos terrestres.

El alcance filosófico de esta operación queda bien ilustrado por este cambio de réplicas del *Dialogo* entre el tolemaico Simplicio y Salviati, portavoz del autor, en que vuelve a aparecer el tema de la «nobleza»:

«SIMPLICIO: Esta manera de filosofar tiende a la subversión de toda la filosofía natural, lo perturba todo, introduce el desorden en el cielo, la Tierra, el universo entero. Pero creo que los cimientos del peripatetismo son tales que no hay peligro de que sobre sus ruinas jamás se puedan edificar nuevas ciencias.

»SALVIATT. No os preocupéis ni por el cielo ni por la Tierra; no

temáis su subversión, ni tampoco la de la filosofía, porque en cuanto al cielo, vuestros temores son vanos si lo consideráis inalterable e impasible, y en cuanto a la Tierra, tratamos de ennoblecerla y de perfeccionarla cuando intentamos hacerla semejante a los cuerpos celestes y en cierto modo a ponerla casi en el cielo de donde vuestros filósofos la han desterrado».

[1985]

Cyrano en la Luna

En la época en que Galileo chocaba con el Santo Oficio, uno de sus partidarios parisienses proponía un sugestivo modelo de sistema heliocéntrico: el universo es como una cebolla que «conserva, protegida por cien películas que la envuelven, la preciosa yema a partir de la cual diez millones de cebollas alcanzarán su esencia [...]. El embrión, en la cebolla, es el pequeño Sol de ese pequeño mundo que calienta y nutre la sal vegetativa de toda la masa».

Con esos millones de cebollas, pasamos del sistema solar al de los infinitos mundos de Giordano Bruno: en realidad todos esos cuerpos celestes «que se ven o no se ven, suspendidos en el azul del universo, no son sino la espuma de los soles que se depuran. Porque ¿cómo podrían subsistir esos grandes fuegos si no fueran alimentados por alguna materia que los nutre?». Ese proceso espumógeno no es además muy diferente del que hoy nos explica la condensación de los planetas a partir de la nebulosa primordial y de las masas estelares que se contraen o se expanden. «Cada día el Sol se descarga y purga de los restos de la materia que alimenta su fuego. Pero cuando haya consumido enteramente la materia de que está compuesto, se expandirá por todas partes para buscar otro alimento, y se propagará a todos los mundos que ya había construido en una ocasión, y en particular a los que estén más cerca. Entonces ese fuego, fundiendo otra vez todos los cuerpos, volverá como antes a lanzarlos a granel por todas partes, y purificado poco a poco, empezará a servir de Sol a los otros planetas que generará proyectándolos fuera de su esfera.»

En cuanto al movimiento de la Tierra, los rayos del Sol son los que «al dar en ella, con su circulación la hacen girar como hacemos girar un globo dándole con la mano», o bien los vapores de la Tierra misma calentada por el Sol son los que, «golpeados por el frío de las regiones polares, vuelven a caerle encima y al no poderle dar sino de costado, la hacen girar en redondo».

Este imaginativo cosmógrafo es Savinien de Cyrano (1619-1655), más conocido como Cyrano de Bergerac, y la obra que hemos citado es *El otro mundo, I. Los estados e imperios de la Luna.*

Precursor de la ciencia ficción, Cyrano alimenta sus fantasías con los conocimientos científicos de su tiempo y con las tradiciones mágicas renacentistas, topándose así con anticipaciones que sólo nosotros, más de tres siglos después, podemos apreciar como tales: los movimientos del astronauta que se ha sustraído a la fuerza de gravedad (llega mediante ampollas de rocío que son atraídas por el Sol), los cohetes de varios pisos, los «libros sonoros» (se carga el mecanismo, se apoya una aguja en el capítulo deseado y se escuchan los sonidos que salen de una especie de boca).

Pero su imaginación poética nace de un verdadero sentimiento cósmico y lo lleva a mimar las conmovidas evocaciones del atomismo de Lucrecio; así celebra la unidad de todas las cosas, inanimadas o vivientes, incluso los cuatro elementos de Empédocles son uno solo, y los átomos unas veces más enrarecidos, otras más densos. «Y después os extrañáis de que esta materia, revuelta desordenadamente y al azar, pueda haber constituido un hombre, teniendo en cuenta que se necesitaban tantas cosas para construir su ser. ¿No sabéis, pues, que en su marcha hacia la producción de un hombre, esta materia se ha detenido un millón de veces para formar ya una piedra, ya plomo, ya coral, ya una flor, ya un cometa, y todo esto debido a la mayor o menor cantidad de ciertas figuras que se necesitaban para proyectar un hombre?» Esta combinatoria de figuras elementales que determina la variedad de las formas vivientes vincula la ciencia epicúrea con la genética del DNA.

Los sistemas para subir a la Luna ofrecen un muestrario de la inventiva de Cyrano: el patriarca Enoch se ata debajo de los brazos dos vasos llenos de humo de un sacrificio que ha de subir al cielo; el profeta Elias hace el mismo viaje instalándose en una navecilla de hierro y lanzando al aire una pelota imantada; en cuanto al propio Cyrano, una vez untadas de un ungüento a base de médula de buey las magulladuras producidas en los intentos precedentes, se siente levantado hacia el satélite, porque la Luna acostumbra a sorber la médula de los animales.

La Luna alberga entre otras cosas el Paraíso impropiamente llamado terrenal, y Cyrano cae justo sobre el Arbol de la Vida, embadurnándose la cara con una de las famosas manzanas. En cuanto a la serpiente, después del pecado original Dios la relegó al cuerpo del hombre: es el intestino, serpiente enrollada sobre sí misma, animal insaciable que domina al hombre, lo somete a sus deseos y lo desgarra con sus dientes invisibles.

Esta explicación la da el profeta Elias a Cyrano, que no puede contener una variación salaz sobre el tema: la serpiente es también

la que asoma del vientre del hombre y se proyecta hacia la mujer para inyectarle su veneno, provocando una hinchazón que dura nueve meses. Pero Elias no aprueba estas bromas de Cyrano, y a una impertinencia mayor que las otras lo expulsa del Edén. Lo que demuestra que, en este libro todo en broma, hay bromas que se han de tomar como verdades y otras dichas sólo en broma, aunque no sea fácil distinguirlas.

Expulsado del Edén, Cyrano visita las ciudades de la Luna: algunas móviles, con casas sobre ruedas que pueden cambiar de lugar a cada estación; otras sedentarias, atornilladas al terreno, donde pueden hundirse durante el invierno para repararse del mal tiempo. Lo guiará un personaje que ha estado en la Tierra en varias ocasiones y en diferentes siglos: es el «demonio de Sócrates» del que habla Plutarco en un opúsculo. Este espíritu sabio explica por qué los habitantes de la Luna no sólo se abstienen de comer carne, sino también por qué toman particulares precauciones con las hortalizas: comen sólo coles muertas de muerte natural, porque decapitar una col es para ellos un asesinato. Nada nos dice en realidad que los hombres, después del pecado de Adán, sean más caros a Dios que las coles, ni que estas últimas no estén más dotadas de sensibilidad y de belleza y hechas más a imagen y semejanza de Dios. «Por tanto, si nuestra alma ya no es su retrato, tampoco nos parecemos a él en la manos, los pies, la boca, la frente, las orejas más que la col en las hojas, las flores, el tallo, el troncho y el cogollo.» Y en cuanto a la inteligencia, aun admitiendo que las coles no tengan un alma inmortal, tal vez participen de un intelecto universal, y si de sus conocimientos ocultos jamás se ha transparentado nada, tal vez sea sólo porque no estamos a la altura de los mensajes que nos mandan.

Cualidades intelectuales y cualidades poéticas convergen en Cyrano y hacen de él un escritor extraordinario, tanto del siglo XVII francés como en términos absolutos. Intelectualmente es un «libertino», un polemista comprometido en la disputa que está echando por tierra la vieja concepción del mundo; es partidario del sensismo de Gassendi y de la astronomía de Copérnico, pero se alimenta sobre todo de la «filosofía natural» del siglo XVI italiano: Cardano, Bruno, Campanella. (En cuanto a Descartes, Cyrano lo encontrará en el *Viaje a los estados del Sol,* posterior al de la Luna, y lo hará recibir en ese empíreo por Tommaso Campanella, que sale a su encuentro y lo abraza.)

Literariamente es un escritor barroco (hay en sus «cartas» momentos extraordinarios, como la *Descripción de un ciprés,* en la que se diría que el estilo y el objeto descrito llegan a ser una sola

cosa) y sobre todo es escritor hasta la médula, que antes que ilustrar una teoría o defender una tesis quiere poner en movimiento un carrusel de invenciones que equivalgan, en el plano de la imaginación y del lenguaje, a lo que la nueva filosofía y la nueva ciencia están poniendo en movimiento en el plano del pensamiento. En su *Otro mundo,* lo que cuenta no es la coherencia de las ideas, sino la diversión y la libertad con que se vale de todos los estímulos intelectuales que le son afines. Es el *conte philosophique* que empieza, y esto no quiere decir un relato con una tesis que demostrar, sino un relato en el que las ideas aparecen y desaparecen y se toman en solfa recíprocamente, por el gusto de quien tiene suficiente confianza con ellas para saber jugar aun cuando las tome en serio.

Parecería que el viaje a la Luna de Cyrano anticipara en algunas situaciones los viajes de Gulliver: en la Luna, como en Brobdignag, el visitante se encuentra entre seres humanos mucho más grandes que él, que lo muestran como si fuera un animalito. Así como la sucesión de desventuras y encuentros con personajes de paradójica sabiduría preanuncia las peripecias del Cándido volteriano. Pero la fortuna literaria de Cyrano fue más tardía: este libro suyo apareció postumamente, mutilado por la censura de amigos timoratos, y no vio entero la luz hasta nuestro siglo. Entre tanto, la época romántica redescubría a Cyrano: primero Charles Nodier y después sobre todo Théophile Gauthier, trazaron, a partir de una dispersa tradición anecdótica, el personaje del poeta espadachín y burlón, que después el habilísimo Rostand transformó en el héroe del afortunado drama en verso.

Pero Savinien de Cyrano, en realidad, no era ni noble ni gascón, sino parisiense y burgués. (El predicado Bergerac se lo había añadido él, por el nombre de una finca de su padre, abogado.) Es probable que la famosa nariz la tuviese, dado que en este libro encontramos un elogio de las narices notables, elogio que, aun perteneciendo a un género difundido en la literatura barroca, es improbable que fuera escrito por alguien con una nariz pequeña o roma o chata. (Los habitantes de la Luna, para saber la hora, se valen de un meridiano natural formado por la larga nariz que proyecta su sombra sobre los dientes, usados como cuadrante.)

Pero no se trata sólo de ostentar la nariz: los habitantes de la Luna de condición noble andan desnudos, y como si no bastara, llevan en la cintura un colgajo de bronce en forma de miembro viril.

«Si esta usanza me parece tan extraordinaria», dije a mi joven huésped, «es porque en nuestro mundo es signo de nobleza llevar la

espada.» Pero él, sin turbarse, exclamó: «¡Hombrecito mío, cuán fanáticos son los grandes de vuestro mundo que exhiben un instrumento característico del verdugo, construido sólo para destruirnos, enemigo jurado en fin de todo lo que vive, y en cambio esconden un miembro sin el cual estaríamos en la condición de lo que no existe, el Prometeo de todos los animales, el reparador infatigable de las debilidades de la naturaleza! ¡Infortunado país donde los símbolos de la procreación son objeto de vergüenza y se honran los de la destrucción! Asimismo, llamáis a ese miembro vergüenzas, ¡como si hubiera algo más glorioso que dar la vida o algo más infame que quitarla!».

Donde se demuestra que el belicoso espadachín de Rostand era en realidad un adepto del «hacer el amor y no la guerra», pero incurriendo en un énfasis procreador que nuestra era contraceptiva no puede sino considerar obsoleto.

[1982]

Robinson Crusoe,
el diario de las virtudes mercantiles

La vida y las extrañas, sorprendentes aventuras de Robinson Crusoe de York, marinero, que vivió veintiocho años completamente solo en una isla desierta en las costas de América, cerca de la desembocadura del gran río Orinoco, arrojado a la orilla en un naufragio en el que todos perecieron salvo él, con una relación de la forma en que fue al fin liberado de un modo igualmente extraño por los piratas; escrito por él mismo. Así dice la portada de la primera edición del *Robinson Crusoe,* impreso en Londres en 1719 por un editor popular: W. Taylor, con el «ex-libris de la Nave». No figuraba nombre de autor, porque había que tomarlo por un verdadero libro de memorias, escrito por el náufrago.

Era un momento en que las historias de mar y de piratas tenían éxito, y el tema del náufrago en la isla desierta había ya interesado al público debido a un hecho ocurrido diez años antes: el capitán Woodes Rogers encontró en la isla Juan Fernández a un hombre que había vivido solo en ella durante cuatro años, un marinero escocés, un tal Alexander Selkirk. Así, a un panfletista en desgracia y corto de fondos, se le ocurrió la idea de contar una historia de ese tipo como si fueran las memorias de un marinero desconocido.

Era este improvisado novelista un hombre de casi sesenta años, Daniel Defoe (1661-1731), bien conocido en el mundo de las crónicas políticas de la época por haber sido condenado a la picota, y autor de un mar de escritos de todo tipo, firmados o con más frecuencia anónimos. (Sus bibliografías más completas registran casi cuatrocientos títulos, entre panfletos sobre controversias religiosas y políticas, poemitas satíricos, libros de ocultismo, tratados de historia, geografía, economía y novelas.)

Nace pues, este fundador de la novela moderna, muy lejos del terreno de la literatura culta (que en Inglaterra tenía entonces su supremo moderador en el clasicista Pope), en medio de la proliferante producción libresca comercial que se dirigía a un público de mujeres del pueblo, verduleros, mesoneros, camareros,

marineros, soldados. Aun cuidando de halagar los gustos de ese público, tal literatura tenía siempre un escrúpulo, quizá no del todo hipócrita, de hacer obras de educación moral, y Defoe está lejos de ser indiferente a esta exigencia. Pero no son las prédicas edificantes, por lo demás genéricas y apresuradas, con que de vez en cuando se adornan las páginas del *Robinson,* las que hacen de él un libro de robusta osamenta moral, sino el modo directo y natural en que unas costumbres y una idea de la vida, una relación del hombre con las cosas y las posibilidades que tiene en sus manos, se expresan en imágenes.

Y no se puede decir que un origen tan «práctico» de libro proyectado como «negocio» vaya en desdoro de éste, que será considerado como la auténtica Biblia de las virtudes mercantiles e industriales, la epopeya de la iniciativa individual.

Tampoco está en contradicción con la vida de Defoe, con su contrastada figura de predicador y aventurero (primero comerciante, testaferro en fábricas de calzas y de ladrillos, comprometido en bancarrotas, impulsor y consejero del partido *whig* que apoyaba a Guillermo de Orange, panfletista en favor de los «disidentes», aprisionado y salvado por el ministro Robert Harley, un *tory* moderado de quien se hace portavoz y agente secreto, fundador y único redactor del diario *The Review,* por lo que se lo definió como «inventor del periodismo moderno», acercándose nuevamente, después de la caída de Harley, al partido *whig* y después de nuevo al *tory,* hasta la crisis que lo transformó en novelista), esa mezcla de aventura, espíritu práctico y compunción moralista que serán dotes basilares del capitalismo anglosajón de este lado del Atlántico y del otro.

Una segura vena de narrador de invenciones solía aflorar ya en los anteriores escritos de Defoe, sobre todo en ciertas narraciones de hechos de actualidad o de historia, que él cargaba de detalles fantásticos, y en las bibliografías de hombres ilustres, basadas en testimonios apócrifos.

A partir de estas experiencias, Defoe se pone a escribir su novela. La cual, sin salir de la tesitura autobiográfica, narra no sólo las aventuras del naufragio y de la isla desierta, sino que comienza *ab ovo* y avanza hasta la vejez del protagonista, también aquí con un pretexto moralista, de un nivel pedagógico, a decir verdad, demasiado limitado y elemental para ser tomado en serio: la obediencia al progenitor, la superioridad de la medianía, del modesto vivir burgués con respecto a todos los espejismos de audaces fortunas. Por haber transgredido estas enseñanzas, Robinson se

atraerá muchas desgracias.

Después de once años de absoluta soledad entre las cabras, los gatos nacidos de las bodas de los gatos de a bordo, los salvajes y el papagallo, que todavía le permite emplear y escuchar palabras inteligibles, la huella de un pie desnudo en la playa lo sume de pronto en el terror. Durante más de dos años vive atrincherado en su fortín: la isla es visitada periódicamente por tribus de caníbales que llegan en canoa para consumar sus impíos banquetes. Un prisionero condenado a morir intenta fugarse; Robinson lo salva matando a tiros a sus perseguidores: será Viernes, su fiel servidor y discípulo.

Salvados también de los caníbales, se añaden a la colonia otros dos súbditos: un náufrago español y un viejo salvaje que, vaya casualidad, es el padre de Viernes. En la isla desembarca después un grupo de marineros ingleses amotinados que quieren matar a sus oficiales. Liberados los oficiales, se libra en la isla una batalla de astucias y maniobras para reconquistar el barco de manos de los amotinados; en él Robinson puede regresar a la patria. Recuperados sus bienes en Brasil, se descubre de pronto riquísimo y el curso de sus negocios le ofrece una vez más la ocasión de una aventura sorprendente: una travesía invernal de los Pirineos, con Viernes como cazador de lobos y de osos.

Tan alejado de la hinchazón del siglo XVII como del colorido patético que tomará la narrativa inglesa del XVIII, el lenguaje de Defoe (y aquí la primera persona del marinero-comerciante capaz de alinear en columna como en un libro mayor incluso lo «malo» y lo «bueno» de su situación, y de llevar una contabilidad aritmética de los caníbales muertos, resulta ser un expediente poético, aun antes que práctico) es de una sobriedad, de una economía que, a semejanza del estilo «de código civil» de Stendhal, podríamos definir como «de relación comercial». Como una relación comercial o un catálogo de mercancías y herramientas, la prosa de Defoe es desnuda y al mismo tiempo detallada hasta el escrúpulo. La acumulación de detalles intenta persuadir al lector de la verdad del relato, pero expresa también de manera inmejorable el sentimiento de la importancia de cada objeto, de cada operación, de cada gesto en la situación del náufrago (así como en *Moll Flanders* y en el *Coronel Jack* el ansia y la alegría de la posesión se expresarían en la lista de objetos robados). Minuciosas hasta el escrúpulo son las descripciones de las operaciones manuales de Robinson: cómo excava su casa en la roca, la rodea de una empalizada, construye

una barca que después no consigue transportar hasta el mar, aprende a modelar y a cocer vasijas y ladrillos. Por este empeño y placer en referir las técnicas de Robinson, Defoe ha llegado hasta nosotros como el poeta de la paciente lucha del hombre con la materia, de la humildad, dificultad y grandeza del hacer, de la alegría de ver nacer las cosas de nuestras manos. Desde Rousseau hasta Hemingway, todos los que nos han señalado como prueba del valor humano la capacidad de medirse, de lograr, de fracasar al «hacer» una cosa, pequeña o grande, pueden reconocer en Defoe a su primer maestro.

Robinson Crusoe es indudablemente un libro para releer línea por línea, haciendo cada vez nuevos descubrimientos. Su manera de despachar en pocas frases, en los momentos cruciales, todo exceso de autocompasión o de exultación para pasar a las cuestiones prácticas (como cuando, apenas comprende que es el único de toda la tripulación que se ha salvado —«en realidad, de ellos, no vi traza alguna, salvo tres sombreros, un gorro y dos zapatos desparejados»—, después de dar las gracias rápidamente a Dios echa una mirada a su alrededor y se pone a estudiar su situación), puede parecer en contraste con el tono de homilía de algunas páginas anteriores, después de una enfermedad que lo ha devuelto a la religión.

Pero la conducta de Defoe es en el *Robinson* y en las novelas posteriores bastante parecida a la del hombre de negocios respetuoso con las normas, que a la hora de los oficios va a la iglesia y se golpea el pecho, y después se apresura a salir para no perder tiempo de trabajo. ¿Hipocresía? Es demasiado abierto y vital para merecer esa acusación; conserva, aun en sus bruscas alternativas, un fondo de salud y de sinceridad que le da su sabor inconfundible.

Cuando encuentra en el barco semihundido las monedas de oro y de plata no nos ahorra un pequeño monólogo «en voz alta» sobre la vanidad del dinero, pero apenas cierra las comillas del monólogo: «sin embargo, pensándolo mejor, me las llevé».

A veces, sin embargo, la vena de humorismo llega hasta los campos de batalla de las controversias político-religiosas de la época, como cuando asistimos a las discusiones del salvaje que no puede concebir la idea del diablo y del marinero que no sabe explicársela. O como en aquella situación de Robinson, rey de «tres únicos súbditos que eran de tres religiones diferentes. Mi Viernes era protestante, su padre pagano y caníbal, y el español papista. Por consiguiente, concedí libertad de conciencia en todos mis dominios». Pero sin hacer siquiera un leve subrayado irónico como éste, nos presenta una de las situaciones más paradójicas y significativas del libro:

Robinson, después de haber suspirado durante tantos años por volver al contacto con el resto del mundo, cada vez que ve aparecer una presencia humana alrededor de la isla, siente que se multiplican los peligros para su vida; y cuando se entera de la existencia de un grupo de náufragos españoles en una isla vecina, tiene miedo de unirse a ellos porque teme que lo quieran entregar a la Inquisición.

Incluso a las orillas de la isla desierta, junto a la desembocadura del gran río Orinoco, llegan las corrientes de ideas, de pasiones y de cultura de la época. Sin duda, aun cuando en su tentativa de narrador de aventuras Defoe apunte al horror de las descripciones de canibalismo, no le eran ajenas las reflexiones de Montaigne sobre los antropófagos (las mismas que ya habían dejado su huella en Shakespeare, en la historia de otra isla misteriosa, la de *La tempestad),* sin las cuales quizá Robinson no hubiera llegado a la conclusión de que aquellas personas no eran asesinos sino hombres de una civilización diferente, que obedecían a sus leyes, no peores que las usanzas guerreras del mundo cristiano.

[1955]

Cándido o la velocidad

Personajes filiformes, animados por una bulliciosa movilidad, se alargan, se retuercen en una zarabanda de una ligereza punzante: así ilustraba Paul Klee el *Cándido* en 1911, dando forma visual —y casi diría musical— a la alegría energética que este libro —más allá de su espesa envoltura de referencias a una época y a una cultura— sigue comunicando al lector de nuestro siglo.

Hoy lo que más nos encanta en el *Cándido* no es el «cuento filosófico», no es la sátira, no es el espectáculo de una moral o de una visión del mundo que va tomando forma: es el ritmo. Con velocidad y ligereza, una sucesión de desgracias, suplicios, masacres corre por las páginas, rebota de un capítulo a otro, se ramifica y multiplica sin provocar en la emotividad del lector otro efecto que el de una vitalidad divertida y primordial. Si bastan las tres páginas del capítulo VIII para que Cunegunda relate cómo, después de que su padre, madre y hermano fueran despedazados por los invasores, fue violada, despanzurrada, curada, obligada a hacer de lavandera, objeto de contrato en Holanda y Portugal, compartida en días alternos por dos protectores de diferente religión, para al fin presenciar el auto de fe las víctimas del cual son Pangloss y Cándido y juntarse de nuevo con este último, menos de dos páginas del capítulo IX bastan para que Cándido se encuentre con dos cadáveres en las manos y Cunegunda pueda exclamar: «¿Cómo has hecho, tú que has nacido tan manso, para matar en dos minutos a un judío y un prelado?». Y cuando la vieja criada debe explicar por qué tiene una sola nalga, después de haber empezado a contar su vida diciendo que era hija de un papa, cómo a los trece años de edad, en el término de tres meses, había sufrido la miseria, la esclavitud, cómo había sido violada casi todos los días, cómo había visto cortar a su madre en cuatro pedazos, cómo había soportado el hambre y la guerra, y moría de peste en Argel, cuando llega a contar el asedio de Azof y el insólito recurso alimentario que los jenízaros hambrientos encuentran en las nalgas femeninas, pues bien, entonces las cosas se alargan más, precisan dos capítulos enteros, digamos seis páginas y media.

El gran hallazgo de Voltaire humorista es el que llegará a ser uno de los efectos más seguros del cine cómico: la acumulación de desastres que se suceden a gran velocidad. Y no faltan las repentinas aceleraciones de ritmo que llevan al paroxismo el sentimiento del absurdo: cuando la serie de desventuras, ya velozmente narradas en su exposición «en extenso», se repiten en un resumen contado a todo vapor. Es un gran cinematógrafo mundial el que Voltaire proyecta en sus fulminantes fotogramas, es la vuelta al mundo en ochenta páginas que lleva a Cándido de la Westfalia natal a Holanda, Portugal, América del Sur, Francia, Inglaterra, Venecia, Turquía, y se ramifica en supletorias vueltas al mundo de los personajes comprimarios masculinos y sobre todo femeninos, presas fáciles de piratas y mercaderes de esclavos entre Gibraltar y el Bósforo. Sobre todo un gran cinematógrafo de la actualidad mundial: las aldeas asoladas en la guerra de los Siete Años entre prusianos y franceses (los «búlgaros» y los «ávaros»), el terremoto de Lisboa de 1755, los autos de fe de la Inquisición, los jesuitas del Paraguay que rechazan el dominio español y portugués, las míticas riquezas de los incas, y algún *flash* más rápido sobre el protestantismo en Holanda, la expansión de la sífilis, las guerras intestinas de Marruecos, la explotación de los esclavos negros en la Guyana, dejando cierto margen para las crónicas literarias y mundanas de París y para las entrevistas a los muchos reyes destronados del momento, reunidos en el carnaval de Venecia.

Un mundo que anda dando tumbos, en que nadie se salva en ninguna parte, si se exceptúa el único país sabio y feliz, El Dorado. La conexión entre felicidad y riqueza debería excluirse, dado que los incas ignoran que el polvo de oro de sus calles y los pedruscos de diamante tienen tanto valor para los hombres del Viejo Mundo: y sin embargo, qué casualidad, Cándido encuentra una sociedad sabia y feliz justamente entre los yacimientos de metales preciosos. Allí finalmente Pangloss podría tener razón, el mejor de los mundos posibles podría ser realidad: sólo que El Dorado está escondido entre las cordilleras más inaccesibles de los Andes, tal vez en un desgarrón del mapa geográfico: es un no-lugar, una utopía.

Pero si ese Bengodi es tan impreciso y tan poco convincente como ocurre con las utopías, el resto del mundo, con sus agobiantes tribulaciones, aunque se narren a la ligera, no está en modo alguno representado de manera convencional. «¡Al precio de esto coméis azúcar en Europa!», dice el negro de la Guyana holandesa, después de informar en pocas líneas sobre sus suplicios; y la cortesana, en Venecia: «Ah, señor, si pudierais imaginar lo que es tener que

acariciar indiferentemente a un viejo comerciante, un abogado, un cura, un gondolero, un abate; estar expuesta a todos los insultos, a todas las afrentas; verte con frecuencia obligada a pedir prestada una falda para que te la quite un hombre repulsivo; que alguien te robe lo que has ganado con otro; ser esquilmada por un oficial de justicia y no tener otra perspectiva que una horrenda vejez, un hospital, un estercolero...».

Sin duda los personajes de *Cándido* parecen hechos de goma: Pangloss se pudre de sífilis, lo cuelgan, lo encadenan al remo de una galera, y lo encontramos siempre vivo y robusto. Pero sería un error decir que Voltaire flota por encima de los sufrimientos: ¿qué otro novelista tiene el coraje de hacer que la heroína, que al principio es «viva de color, fresca, apetitosa», reaparezca transformada en una Cunegunda «oscurecida, los ojos legañosos, el pecho chato, las mejillas arrugadas, los brazos rojos y agrietados».

En este punto nos percatamos de que nuestra lectura de *Cándido,* que quería ser absolutamente exterior, «en superficie», nos ha conducido al centro de la «filosofía», de la visión del mundo de Voltaire. Que no ha de reconocerse solamente en la polémica con el optimismo providencialista de Pangloss: mirándolo bien, el mentor que acompaña durante más tiempo a Cándido no es el infortunado pedagogo leibnitziano, sino el «maniqueo» Martín, que se inclina a ver en el mundo sólo las victorias del diablo; y si Martín sostiene la posición del anti-Pangloss, no se puede decir que sea él quien gane la partida. Vano —dice Voltaire— es buscar una explicación metafísica del mal, como hacen el optimista Pangloss y el pesimista Martín, porque ese mal es subjetivo, indefinible y no mensurable; el credo de Voltaire es antifinalista, es decir, si su Dios tiene una finalidad, será una finalidad inescrutable; no existe un plan del universo o, si existe, corresponde a Dios conocerlo y no al hombre; el «racionalismo» de Voltaire es una actitud ética y voluntarista que se dibuja sobre un fondo teológico tan incompatible con el hombre como el de Pascal.

Si este torneo de desastres puede ser contemplado con una sonrisa a flor de labios es porque la vida humana es rápida y limitada; siempre hay alguien que puede considerarse más desafortunado que nosotros; y suponiendo que no tuviera nada de qué quejarse, que dispusiera de todo lo que la vida puede dar de bueno, terminaría como el señor Pococurante, senador veneciano, siempre con su aire de disgusto, encontrando defectos donde no debería hallar más que motivos de satisfacción y de admiración. El verdadero personaje negativo del libro es él, el aburrido Pococurante;

en el fondo Pangloss y Martín, aun dando a preguntas vanas respuestas insensatas, se debaten entre las aflicciones y los riesgos que son la sustancia de la vida.

La humilde vena de sabiduría que aflora en el libro a través de portavoces marginales como el anabaptista Jacques, el anciano inca, y ese *savant* parisiense que se parece mucho al autor, se expresa al final por boca del derviche en la famosa moral de «cultivar nuestro jardín». Moral muy reductiva, es cierto, que debe entenderse ante todo en su significado intelectual antimetafísico: no debes plantearte otros problemas que los que puedas resolver en la práctica directa. Y en su significado social: primera afirmación del trabajo como sustancia de todo valor. Hoy la exhortación *«il faut cultiver notre jardin»* suena a nuestros oídos cargada de connotaciones egoístas y burguesas: por lo menos fuera de tono si la confrontamos con nuestras preocupaciones y angustias. No es un azar que se enuncie en la última página, casi fuera ya de este libro en el que el trabajo aparece sólo como condena y donde los jardines son regularmente devastados: también ésta es una utopía, no menos que la de los incas: la voz de la «razón» en *Cándido* es absolutamente utópica. Pero tampoco es un azar que sea la frase de *Cándido* que ha gozado de más fortuna, hasta el punto de haber llegado a ser proverbial. No debemos olvidar el radical cambio epistemológico y ético que marcaba esta enunciación (estamos en 1759, exactamente treinta años antes de la toma de la Bastilla): el hombre juzgado no ya en su relación con un bien y un mal trascendentes, sino por lo poco o mucho que puede hacer. Y de ahí derivan tanto una moral del trabajo estrechamente «productivista», en el sentido capitalista de la palabra, como una moral del empeño práctico, responsable, concreto, sin el cual no hay problemas generales que puedan resolverse. De ahí parten, en una palabra, las verdaderas opciones del hombre de hoy.

[1974]

Denis Diderot, Jacques el fatalista

El lugar ocupado por Diderot entre los padres de la literatura contemporánea sigue aumentando, sobre todo por mérito de su antinovela-metanovela-hipernovela *Jacques el fatalista y su amo,* cuya riqueza y carga de novedad nunca se terminarán de explorar.

Empecemos por decir que, invirtiendo lo que ya entonces era la tentativa principal de cualquier novelista —hacer olvidar al lector que está leyendo un libro para que se abandone a la historia narrada como si la estuviera viviendo—, Diderot pone en primer plano la disputa entre el autor que está contando su historia y el lector que no espera sino escucharla: la curiosidad, las decepciones, las protestas del lector y las intenciones, las polémicas, las arbitrariedades del autor cuando decide los avatares de la historia, forman un diálogo que es el marco del diálogo de los dos protagonistas, marco a su vez de otros diálogos...

Transformar la relación del lector con el libro de aceptación pasiva en constante planteo de discusión o directamente en ducha escocesa que mantenga despierto el espíritu crítico: ésta es la operación con la que Diderot se anticipa en dos siglos a lo que Brecht quiso hacer con el teatro. Con la diferencia de que Brecht lo hará en función de sus pretensiones didascálicas precisas, mientras que Diderot sólo parecería querer aniquilar cualquier partido que se tome.

Debe decirse que Diderot juega con el lector un poco como el gato con el ratón, abriéndole delante de cada nudo de la historia el abanico de las diversas posibilidades, dejándolo casi en libertad de escoger la continuación que más le agrade, para decepcionarlo después descartando todas salvo una, que es siempre la menos «novelesca». Aquí Diderot se adelanta a la idea de «literatura potencial» cara a Queneau, pero también un poco la desmiente; en realidad Queneau, pondrá a punto un modelo de *relato a vuestro gusto,* en el que parecen resonar las invitaciones de Diderot al lector para que él escoja la continuación; pero en realidad Diderot quería demostrar que la historia no podía ser más que una. (Lo cual correspondía, como se verá, a una opción filosófica precisa.) Obra

que escapa a toda regla y a toda clasificación, *Jacques el fatalista* es una especie de piedra de toque para poner a prueba un buen número de definiciones acuñadas por los teóricos de la literatura. El esquema del «relato diferido» (Jacques empieza a contar la historia de sus amores y, entre interrupciones, divagaciones y otras historias traídas a colación, sólo termina al final del libro), articulado en numerosos *emboîtements* de un relato en otro («relato-cajonera»), no es dictado solamente por el gusto de lo que Bajtin llamará «relato polifónico» o «menipeo» o «rabelesiano»: para Diderot es la única imagen verdadera del mundo viviente, que nunca es lineal, estilísticamente homogéneo, pero cuyas coordinaciones, aunque discontinuas, revelan siempre una lógica.

No se puede omitir aquí la influencia de *Tristram Shandy* de Sterne, novedad explosiva de aquellos años en el plano de la forma literaria y de la actitud hacia las cosas del mundo, ejemplo de una narración libre y divagante en las antípodas del gusto francés del siglo XVIII. La anglofilia literaria siempre ha sido un estímulo vital para las literaturas del continente; Diderot hizo de ella su bandera en la cruzada por la «verdad» expresiva. Los críticos han señalado frases y episodios que de la novela de Sterne pasaron a *Jacques;* y el mismo Diderot, para demostrar lo poco que le importaban las acusaciones de plagio, declara en una de las escenas finales que la ha copiado del *Shandy.* En realidad alguna página suelta tomada o parafraseada no quiere decir mucho: en sus grandes líneas *Jacques,* historia picaresca de un vagabundeo a caballo de dos personajes que cuentan y escuchan y viven varias aventuras, es muy diferente de *Shandy,* que borda sobre episodios caseros de un grupo de familiares y coterráneos, especialmente sobre los detalles grotescos de un parto o sobre las primeras desventuras de un niño. El parentesco entre las dos obras debe buscarse en un nivel más profundo: el verdadero tema de una y otra es la concatenación de las causas, el inextricable conjunto de circunstancias que determinan todo acontecimiento, aunque sea mínimo, y que desempeña para los modernos el papel del Destino.

En la poética de Diderot no cuenta tanto la originalidad como el hecho de que los libros se respondan, se combatan, se completen recíprocamente: en el conjunto del contexto cultural es donde cada operación del escritor adquiere sentido. El gran regalo que Sterne hace no sólo a Diderot sino a la literatura mundial, que después desembocaría en el filón de la ironía romántica, es el tono desenvuelto, el desahogo de humores, las acrobacias de la escritura.

Y recordemos que un gran modelo declarado tanto por Sterne

como por Diderot era la obra maestra de Cervantes; pero la herencia que de ella extraen es diferente; uno valiéndose de la feliz maestría inglesa para crear personajes plenamente caracterizados en la singularidad de unos pocos trazos caricaturescos, el otro recurriendo al repertorio de las aventuras picarescas de posada y de camino real en la tradición del *roman comique.*

Jacques, el servidor, el escudero, es el primero —ya en el título— precediendo al amo y al caballero (de quien no se sabe ni siquiera el nombre, como si sólo existiera en función de Jacques, en cuanto *son maître;* y como personaje es también más descolorido). Que las relaciones entre los dos sean las de amo y servidor es seguro, pero son también las de dos amigos sinceros: las relaciones jerárquicas aún no están en tela de juicio (la Revolución francesa tardará todavía diez años por lo menos), pero se han vaciado desde dentro. Es Jacques quien toma todas las decisiones importantes; y cuando el amo se vuelve imperioso, puede incluso negarse a obedecer, pero hasta cierto punto y no más. Diderot describe un mundo de relaciones humanas basadas en las influencias recíprocas de las cualidades individuales que, sin suprimir los papeles sociales, no se dejan aplastar por éstos: un mundo que no es de utopía ni de denuncia de los mecanismos sociales, pero que está como visto por transparencia en una situación de transición.

(Lo mismo puede decirse de las relaciones entre los sexos: Diderot es «feminista» por actitud natural, no por haber tomada partido: la mujer está para él en el mismo plano moral e intelectual que el hombre, así como en el derecho a una felicidad de los sentimientos y de los sentidos. Y aquí la diferencia con *Tristram Shandy,* alegre y obstinadamente misógino, es inmensa.) En cuanto al «fatalismo» del que Jacques se hace portavoz (todo lo que sucede estaba escrito en el cielo), vemos que, lejos de justificar resignación o pasividad, lleva a Jacques a demostrar siempre espíritu de iniciativa y a no darse jamás por vencido, mientras que el amo, que parece inclinarse más por el libre arbitrio y la voluntad individual, tiende a desalentarse y a dejarse llevar por los acontecimientos. Como diálogos filosóficos, los de ellos son un poco rudimentarios, pero algunas alusiones dispersas remiten a la idea de necesidad de Spinoza y Leibniz. Contra Voltaire, que se las toma con Leibniz en *Cándido o el optimismo,* Diderot en *Jacques el fatalista* parece tomar partido por Leibniz y más aún por Spinoza, que sostenía la racionalidad objetiva de un mundo único, geométricamente ineluctable. Si para Leibniz este mundo era uno entre los muchos posibles, para Diderot el único mundo posible es éste, sea bueno o

malo (más aún, es mezcla siempre de malo y de bueno) y la conducta del hombre, sea bueno o malo (más aún, es siempre mezcla él también) vale en la medida en que es capaz de responder al conjunto de circunstancias en que se encuentra. (También con la astucia, el engaño, la ficción ingeniosa; véanse las «novelas dentro de la novela» insertadas en *Jacques:* las intrigas de Madame de La Pommeraye y del padre Hudson, que escenifican en la vida una calculada ficción teatral. Estamos muy lejos de Rousseau, que exaltaba la bondad y la sinceridad en la naturaleza y en el hombre de naturaleza.)

Diderot había intuido que de las concepciones del mundo más rígidamente deterministas puede extraerse justamente una carga propulsora de la libertad individual, como si voluntad y libre elección pudieran ser eficaces sólo si se abren paso en la dura piedra de la necesidad. Esto había sido verdadero en las religiones que más encumbraban la voluntad de Dios por encima de la del hombre, y será verdadero también durante los dos siglos que sucederán al de Diderot y que verán afirmarse nuevas teorías tendencialmente deterministas en la biología, en la economía y la sociedad, en la psique. Hoy podemos decir que ellas han abierto el camino a libertades reales precisamente por haber establecido la conciencia de la necesidad, mientras que voluntarismos y activismos no han conducido más que a desastres.

Sin embargo no se puede decir en modo alguno que *Jacques el fatalista* «enseñe» o «demuestre» esto o aquello. No hay un punto teórico fijo que concuerde con las mudanzas y los caracoleos de los héroes de Diderot. Si en dos ocasiones el caballo toma a Jacques de la mano y lo conduce a una colina donde se han levantado dos horcas, y una tercera vez a casa de su antiguo propietario, el verdugo, éste es sin duda un apólogo iluminista contra la creencia en los signos premonitorios, pero es también un preanuncio del romanticismo «negro», con sus ahorcados espectrales en lo alto de colinas desnudas (aunque todavía estemos lejos de los efectos de Potocki). Y si el final se precipita en una sucesión de aventuras condensadas en pocas frases: el amo que mata a un hombre en duelo, Jacques que se hace bandolero con Mandrin y después encuentra al amo y salva su castillo del saqueo, reconocemos la concisión del siglo XVIII que choca con el *pathos* romántico de lo imprevisto y del destino, como ocurrirá en Kleist.

Los azares de la vida en su singularidad y variedad son irreductibles a normas y clasificaciones, aunque cada uno responda a su lógica. La historia de los dos oficiales inseparables que no pueden vivir el uno lejos del otro, pero que de vez en cuando sienten

la necesidad de batirse en duelo, es contada por Diderot con una lacónica objetividad que no oculta la ambivalencia de un vínculo pasional.

Si *Jacques* es el anti-*Cándido* es porque quiere ser el anti-*cuento filosófico:* Diderot está convencido de que no se puede constreñir la libertad a una forma, a una fábula de tesis; su invención literaria quiere llegar a una homología con la vida inagotable, no con una teoría enunciable en términos abstractos.

La libre escritura de Diderot se opone tanto a la «filosofía» como a la «literatura», pero hoy la que reconocemos como verdadera escritura literaria es justamente la suya. No es un azar que *Jacques y su amo* haya sido «rehecho» en forma teatral y moderna por un escritor inteligente como Milan Kundera. Y que la novela de Kundera, *La insoportable levedad del ser,* lo revele como el más diderotiano de los escritores contemporáneos por su arte para mezclar novela de sentimientos, novela existencial, filosofía, ironía.

[1984]

Giammaria Ortes

Erase un hombre que quería calcularlo todo. Placeres, dolores, virtudes, vicios, verdades, errores: este hombre estaba convencido de poder establecer, para cada aspecto del sentir y del obrar humanos, una fórmula algebraica y un sistema de cuantificación numérica. Combatía el desorden de la existencia y la indeterminación del pensamiento con el arma de la «exactitud geométrica», es decir de un estilo intelectual hecho todo de contraposiciones netas y de consecuencias lógicas irrefutables. El deseo de placer y el temor a la fuerza eran para él las únicas certezas de las que se podía partir para adentrarse en el conocimiento del mundo humano: sólo por esa vía podía llegar a establecer que incluso valores como la justicia y la abnegación tenían algún fundamento.

El mundo era un mecanismo de fuerzas despiadadas; «el valor de las opiniones está en las riquezas, siendo evidente que éstas permutan y compran las opiniones»; «el hombre es un fuste de huesos unidos por obra de tendones, músculos y otras membranas». Es natural que el autor de estas máximas haya vivido en el siglo XVIII. Del hombre-máquina de Lamettrie al triunfo de la cruel voluptuosidad en Sade, el espíritu del siglo no conoce medias tintas cuando desmiente toda visión providencial del hombre y del mundo. Y es natural también que haya vivido en Venecia: en su lento ocaso la Serenísima se sentía más que nunca prisionera del juego aplastante de las grandes potencias, obsesionada por los beneficios y las pérdidas en los balances de sus tráficos; y más que nunca inmersa en su hedonismo, en sus salas de juego, en sus teatros, en sus fiestas. ¿Qué otro lugar podía ser más sugerente para un hombre que quería calcularlo todo? Se sentía llamado a excogitar el sistema para ganar en el juego del «faraón», así como para hallar la justa dosis de las pasiones en un melodrama: y también a discutir sobre el gobierno en la economía de los particulares y sobre la riqueza y la pobreza de las naciones.

Pero el personaje del que estamos hablando no era un libertino en la teoría, como Helvetius, ni mucho menos en la práctica como Casanova, y ni siquiera un reformador que luchaba por el progreso

de las Luces, como sus contemporáneos milaneses del Caffe. El *Discorso sull' indole del piacere e del dolore [Discurso sobre la índole del placer y del dolor]* de Pietro Verri aparece en 1773, después de que nuestro veneciano hubiera publicado, en 1757, su *Calcolo dei piaceri e dei dolori della vita umana [Cálculo de los placeres y de los dolores de la vida humana].* Giammaria Ortes, que así se llamaba, era un sacerdote enjuto y malhumorado, que oponía la punzante coraza de su lógica a los preanuncios de terremoto que se insinuaban y repercutían aun en los muelles de su Venecia. Pesimista como Hobbes, paradójico como Mandeville, razonador perentorio y escritor seco y amargo, no deja, cuando se lo lee, sombra de duda sobre su posición entre los más desencantados propugnadores de la Razón con erre mayúscula; y hemos de hacer cierto esfuerzo para aceptar los otros datos que los biógrafos y los conocedores de toda su obra nos proporcionan sobre su intransigencia en materia religiosa y sobre su conservadurismo sustancial. (Véase Gianfranco Torcellan, que en 1961 sacó a la luz en la *Enciclopedia Universal Einaudi* las *Riflessioni di un filosofo americano [Reflexiones de un filósofo americano],* uno de los «opúsculos morales» más significativos de Ortes.) Y que esto nos enseñe a no fiarnos de las ideas recibidas y de los clichés, como la imagen de un siglo XVIII en la que se enfrentan una religiosidad puro *pathos* y una racionalidad fría e incrédula; la realidad es siempre más polifacética y los mismos elementos se hallan combinados y surtidos en las más variadas aproximaciones. Detrás de la visión más maquinal y matemática de la naturaleza humana bien puede estar el pesimismo católico en cuanto a las cosas terrenales: las formas exactas y cristalinas adquieren evidencia desde el polvo y vuelven al polvo.

Venecia era entonces más que nunca un escenario ideal para personajes excéntricos, un caleidoscopio de caracteres goldonianos: a este sacerdote misántropo y obsesionado por la aritmomanía, que un dibujo de la época representa compuesto y empelucado, con un mentón puntiagudo y una sonrisita de cascarrabias, bien podemos imaginárnoslo entrando en escena con el aire de quien está acostumbrado a encontrarse entre gentes que no quieren entender lo que para él es tan sencillo, y que a pesar de ello no renuncia a decir sus cuatro verdades y a compadecerse de los errores ajenos, hasta verlo alejarse en el fondo de una plazoleta, meneando la cabeza.

No por casualidad Ortes pertenece a un siglo teatral y a la ciudad teatral por excelencia. El lema con el que acostumbra terminar sus propios escritos: «¿Quién puede decirme que no finjo?»,

nos insinúa la duda de que sus demostraciones matemáticas sean paradojas satíricas, y que el lógico inexorable que figura como autor sea una máscara caricaturesca bajo la cual se esconde otra ciencia, otra verdad. ¿Era sólo una fórmula dictada por una prudencia comprensible, para prevenir condenas por parte de la autoridad eclesiástica? No por nada Ortes admiraba más que a nadie a Galileo, quien había puesto en el centro de su *Dialogo* un personaje, su portavoz Salviati, que declaraba estar recitando únicamente la parte del copernicano, aun siendo agnóstico, y prestarse a la disputa sólo como a un juego de máscaras... Un sistema de ese tipo puede resultar una precaución más o menos eficaz (no lo fue para Galileo, aunque para Ortes, por lo que sabemos, funcionó), pero es al mismo tiempo testimonio del placer que el autor obtiene del juego literario. «¿Quién puede decirme que no finjo?»: en la pregunta el juego de luces y de sombras se instala en el corazón del discurso (de éste y tal vez de cualquier discurso humano; ¿quién decide si lo que se está diciendo es sostenido como verdad o como ficción?). El autor no, dado que se remite («quién puede decirme») a la decisión de su público; pero ni siquiera el público, puesto que la pregunta se dirige a un hipotético «quién» que también podría no existir. Tal vez todo filósofo alberga en sí a un actor que recita la propia parte sin que el primero pueda intervenir; tal vez toda filosofía, toda doctrina contiene el cañamazo de una comedia que no se sabe bien dónde empieza y dónde termina.

(Medio siglo después o poco más, Fourier presentará al mundo una figura igualmente contradictoria y todavía muy del siglo XVIII: también él aritmomaníaco, también él raciocinador radical y sin embargo enemigo de los *philosophes,* también él hedonista y sensista y eudemonista en teoría, también él austero y solitario en la vida, también él apasionado por los espectáculos, también él alguien que obliga a plantearse continuamente la pregunta: «¿Quién puede decirme que no finjo?»...)

«Todo hombre se inclina por naturaleza al placer de los sentidos», así ataca el *Calcolo sopra il valore delle opinioni umane [Cálculo sobre el valor de las opiniones humanas];* y prosigue: «por eso todos los objetos exteriores se convierten al mismo tiempo en objeto particular del deseo de cada hombre». Para apropiarse de estos objetos de su deseo, el hombre se inclina a usar la fuerza y entra en conflicto con la fuerza ajena; de ahí la necesidad del cálculo de fuerzas que se neutralizan recíprocamente. La naturaleza no es para Ortes una imagen materna como Rousseau, y el contrato social que de ella nace es como un paralelogramo de fuerzas en un manual de

física. Si los hombres en su búsqueda del placer no se destruyen unos a otros, ello se debe a la opinión, fundamento de todos los aspectos de lo que hoy llamamos cultura en sentido lato. La opinión es el «motivo por el cual la fuerza reunida de todos se utiliza más o menos en favor de cada uno». No es la virtud, don celestial que como tal permite sacrificarse por el bien ajeno; aquí estamos en la Tierra y vale sólo la opinión en cuanto su fin «es el propio interés». Ortes demuestra que ejemplos sublimes de heroísmo y de amor patrio de la historia romana se explican como cálculo del propio interés, con razones que el comportamentismo de B. F. Skinner o la sociobiología de E. O. Wilson podrían avalar.

Las «opiniones» son esas formas del pensamiento en función de las cuales se acepta que determinadas categorías de personas dispongan, cada una a su modo, de determinadas riquezas o privilegios. Ortes cita sobre todo cuatro: de la nobleza, del comercio, de las armas, de las letras; trata de definir la forma del «valor» de cada una de esas opiniones, entendiendo por «valor» ni más ni menos que la renta.

En una palabra, la «opinión» equivaldría a lo que en tiempos próximos a nosotros se ha solido llamar la «ideología» y, en el caso de que se trata, la «ideología de clase»; pero Ortes, mucho más brutalmente que cualquier materialista histórico, no pierde tiempo en observar sus especificidades superestructurales y se apresura a traducirlo todo en términos económicos, y aun en cifras de costes y ganancias.

La conclusión de que en una sociedad más numerosa se goza de más placeres y se sufren menos temores (en una palabra, se es más libre) de cuanto se pueda conseguir fuera de cualquier sociedad o en una sociedad más limitada, es un axioma que podría desarrollarse en un tratado de sociología, para confirmarlo, precisarlo, corregirlo a partir de nuestra experiencia de hoy; así como se podría extraer toda una tipología y casuística de conformismos y rebeldías, juzgados según su relativa socialidad o asocialidad, de la frase final del ensayo donde se contrapone el que es «susceptible» de mayor número de opiniones al que es «susceptible de menor número»; el uno, «cada vez más tímido, más civil y más simulador», el otro «más sincero, más libre y más salvaje».

Constructor de sistemas y de mecanismos, Ortes no podía sentir una especial inclinación por la historia, más aún, puede decirse que entendía poco lo que era la historia. Él, que había demostrado que la sociedad se rige sólo por la opinión, considera la verdad histórica como testimonio ocular, y a un nivel

inmediatamente inferior al de lo que se ha oído decir de viva voz por los testigos de los hechos. Pero en las conclusiones del *Calcolo sopra la verità dell'istoria [Cálculo sobre la verdad de la historia],* Ortes revela un deseo de conocimiento cósmico que apunta al detalle infinitesimal e irrepetible: él que siempre tiende a agotar lo humano en un álgebra de elementos abstractos, que condena toda pretensión de conocimiento general que no se base en una suma inalcanzable de todas las experiencias particulares.

Desde luego, secundado por su talento para las síntesis conceptuales, su método lo impulsaba a hacer generalizaciones. Como cuando caracteriza al italiano, al francés, al inglés y al alemán, al ocuparse del teatro de las cuatro naciones: el francés basado en el cambio, el inglés en la «fijación», el italiano en la «primera impresión» y el alemán en la «última». «Primera impresión» quiere decir, creo, inmediatez, y «última impresión» reflexión; el término más difícil de descodificar es «fijación», pero, imaginando que seguramente pensaba en Shakespeare para el teatro inglés, creo que quería decir llevar las pasiones y las acciones a sus extremas consecuencias, aludiendo también a una desmesura en la caracterización y los efectos. A partir de esto Ortes postula una afinidad entre italianos e ingleses porque sus cualidades presuponen la «fantasía», y entre franceses y alemanes porque para ellos cuenta más la «razón».

Esta disquisición abre el texto más vivaz y más rico de Giammaria Ortes, las *Riflessioni sul teatro per musica [Reflexiones sobre el teatro musical],* donde la «exactitud geométrica» de su método es aplicada a las simetrías y los vuelcos de las situaciones de melodrama. Aquí el programático hedonismo de Ortes apunta a un bien menos incierto que muchos otros: la «diversión» que la civilización veneciana sabía instalar en el centro de la vida social. Y aquí se ve cómo la experiencia empírica es, mucho más que la razón sistematizadora, el fundamento de las reflexiones del autor. «Toda diversión consiste en un movimiento diferente que se recibe en el órgano del sentido. El placer nace de esa diversidad de movimiento, como el tedio de su continuación. Así, quien se proponga proporcionar un placer que sobrepase las tres horas puede estar seguro de aburrir.»

Tal vez la distracción de la música y del espectáculo, y las emociones y esperanzas del jugador son los únicos placeres no ilusorios. En cuanto a lo demás, un fondo de relativismo melancólico asoma detrás de todas las certezas. El *Calcolo dei piaceri e dei dolori della vita umana* termina con estas palabras: «Si se considera que tales doctrinas van en desdoro de la especie humana, creo que yo

mismo pertenezco a esta especie y no me duelo de ello; y si concluyo que todos los dolores y placeres de esta vida no son sino ilusiones, puedo añadir que todos los raciocinios humanos no son sino locura. Y cuando digo todos, no exceptúo mis cálculos».

[1984]

El conocimiento pulviscular en Stendhal

Durante el periodo milanés es cuando Henri Beyle, hasta ese momento hombre de mundo más o menos brillante, *dilettante* de incierta vocación y polígrafo de incierto éxito, elabora algo que no podemos llamar su filosofía porque se propone ir justamente en dirección opuesta a la de la filosofía —que no podemos llamar su poética de novelista porque él la define justamente en polémica con las novelas, tal vez sin saber que poco después llegará a ser, él mismo, novelista—, en una palabra algo que no nos queda sino llamar su método de conocimiento.

Este método stendhaliano, fundado en la vivencia individual en su irrepetible singularidad, se contrapone a la filosofía que tiende a la generalización, a la universalidad, a la abstracción, al diseño geométrico; pero también se contrapone al mundo de la novela visto como un mundo de energías corpóreas y unívocas, de líneas continuas, de flechas vectoriales orientadas hacia un fin, en la medida en que quiere ser conocimiento de una realidad que se manifiesta bajo la forma de pequeños acontecimientos localizados e instantáneos. Estoy tratando de definir esa atención cognitiva stendhaliana como independiente de su objeto; en realidad lo que Beyle quiere conocer es un objeto psicológico, la naturaleza de las pasiones, más aún, de la pasión por excelencia: el amor. Y *Del amor* es el tratado que el todavía anónimo autor escribe en Milán para sacar provecho de la experiencia de su amor milanés más largo y desdichado: el que sintió por Matilde Dembowski. Pero nosotros podemos tratar de extraer de *Del amor* lo que hoy en la filosofía de la ciencia se llama un «paradigma», y ver si vale no sólo para la psicología amorosa sino también para todos los aspectos de la visión stendhaliana del mundo.

En uno de los prefacios a *Del amor* leemos:

«L'amour est comme ce qu'on appelle au ciel la voie lactée, un amas brillant formé par des milliers de petites étoiles, dont chacune est souvent une nébuleuse. Les livres ont noté quatre ou cinq cents des petits sentiments successifs et si difficiles à reconnaître qui composent

cette passion, et les plus grossiers, et encore en se trompant et prenant l'accesoire pour le principal». (De l'amour, Premier essai de préface, Ed. de Cluny, 1938, pág. 26.)

[«El amor es como lo que se llama en el cielo la Vía Láctea, un montón brillante formado por miles de pequeñas estrellas, cada una de las cuales es con frecuencia una nebulosa. Los libros han señalado cuatrocientos o quinientos pequeños sentimientos sucesivos, muy difíciles de reconocer, que componen esta pasión, y los más groseros, y aún así equivocándose y tomando lo accesorio por lo principal.»]

El texto prosigue polemizando en torno a las novelas del siglo XVIII, entre ellas *La nueva Eloísa* y *Manon Lescaut,* así como en la página precedente había refutado la pretensión de los filósofos de describir el amor como una figura geométrica, por complicada que fuese.

Digamos pues que la realidad, el conocimiento de la cual Stendhal quiere fundar, es puntiforme, discontinua, inestable, un polvillo de fenómenos no homogéneos, aislados unos de otros, subdivisible a su vez en fenómenos todavía más menudos.

En el comienzo del tratado se diría que el autor aborda su tema con el espíritu clasificatorio y catalogador que en los mismos años llevaba a Charles Fourier a redactar sus minuciosos cuadros sinópticos de las pasiones con vistas a sus armónicas satisfacciones combinatorias. Pero el espíritu de Stendhal es totalmente opuesto a un orden sistemático y escapa de él continuamente aun en éste que quisiera ser su libro más ordenado; su rigor es de otro tipo; su discurso se organiza en torno a una idea fundamental: lo que él llama la cristalización, y desde allí se propaga explorando el campo de significados que se extiende bajo la nomenclatura amorosa, así como las áreas semánticas limítrofes del *bonheur* y de la *beauté.*

Incluso el *bonheur,* cuanto más se intenta abarcarlo en una definición consistente, más se disuelve en una galaxia de instantes separados uno de otro, igual que el amor. Porque (como se dice ya en el capítulo II) *«[...] l'âme se rassassie de tout ce qui est uniforme, même du bonheur parfait»* [«el alma se sacia de todo lo que es uniforme, aun de la felicidad perfecta»], y en una nota se precisa: *«Ce qui veut dire que la même nuance d'existence ne donne qu'un instant de bonheur parfait; mais la manière d'être d'un homme passionné change dix fois par jour». (De l'amour,* cap. II, ed. cit., pág. 44.) [«Lo que quiere decir que el mismo matiz de existencia no da sino un

instante de felicidad perfecta; pero la manera de ser de un hombre apasionado cambia diez veces por día.»]

Sin embargo ese *bonheur* pulviscular es una entidad cuantificable, numerable según precisas unidades de medida. De hecho leemos en el capítulo XVII:

«Albéric rencontre dans une loge une femme plus belle que sa maîtresse: je supplie qu'on me permette une évaluation mathématique, c'est à dire dont les traits promettent trois unités de bonheur au lieu de deux (je suppose que la beauté parfaite donne une quantité de bonheur exprimée par le nombre quatre). Est-il étonnant qu'il leur préfère les traits de sa maîtresse, qui lui promettent cent unités de bonheur?». (De l'amour, cap. XVII, ed. cit., pág. 71.)

[«Alberico encuentra en un palco a una mujer más bella que su amante: le suplico que me permita hacer una evaluación matemática, es decir una mujer cuyos rasgos prometan tres unidades de felicidad en lugar de dos (supongo que la belleza perfecta da una cantidad de felicidad expresada por el número cuatro). ¿Es sorprendente que él prefiera los rasgos de su amante, que le prometen cien unidades de felicidad?»]

Vemos en seguida que la matemática de Stendhal se vuelve inmediatamente muy complicada: la cantidad de felicidad es por una parte una magnitud objetiva, proporcional a la cantidad de belleza; por la otra, es una magnitud subjetiva, en su proyección en la escala hipermétrica de la pasión amorosa. No por nada este capítulo XVII, uno de los más importantes de nuestro tratado, se titula *La belleza destronada por el amor.*

Pero incluso por la *beauté* pasa la línea invisible que divide todo signo, y podemos distinguir en ella un aspecto objetivo —por lo demás, difícil de definir— de cantidad de belleza absoluta y el aspecto subjetivo de lo que es bello para nosotros, compuesto de «toda nueva belleza que se descubre en aquel a quien se ama». La primera definición de belleza que da el tratado, en el capítulo IX, es «una nueva aptitud para daros placer» *(«Une fois la cristallisation commencée, l'on jouit avec délices de chaque nouvelle beauté que l'on découvre dans ce qu'on aime. Mais qu'est-ce que la beauté? C'est une nouvelle aptitude à vous donner du plaisir.» De l'amour,* cap. XI, ed. cit., pág. 61). Sigue una página sobre la relatividad de lo que es belleza, ejemplificada por dos personajes ficticios del libro: para Del Rosso el ideal de belleza es una mujer que en cada instante sugiere

el placer físico; para Lisio Visconti debe incitar al amor-pasión.

Si pensamos que tanto Del Rosso como Lisio son personificaciones de dos disponibilidades psicológicas del autor, las cosas se complican aún más, porque el proceso de desmenuzamiento invade también al sujeto. Pero aquí entramos en el tema de la multiplicación del yo stendhaliano a través de los seudónimos. También el yo puede convertirse en una galaxia de yoes; «la máscara debe ser una sucesión de máscaras y la seudonimia una "polinimia" sistemática», dice Jean Starobinski en su importante ensayo sobre *Stendhal seudónimo.*

Pero no nos internemos por ahora en este territorio y consideremos al sujeto enamorado como alma singular e indivisible. Tanto más cuanto que justamente en ese punto hay una nota que precisa la definición de la belleza en tanto belleza mía, es decir belleza para mí: *«Ma beauté, promesse d'un caractère utile à mon âme, est au-dessus de l'atraction des sens». (De l'amour,* nota 2, cap. XI, ed. cit., pág. 61) [«promesa de un carácter útil para mi alma [...] por encima de la atracción de los sentidos»]. Aparece aquí el término «promesa» que en una nota al capítulo XVII caracteriza la definición que llegará a ser más famosa: *la beauté est la promesse du bonheur.*

Sobre esta frase, sus antecedentes y presupuestos y sus ecos hasta Baudelaire, hay un ensayo muy rico de Giansiro Ferrata (G. Ferrata, *«Il valore e la forma», Questo e Altro,* VIII, junio de 1964, págs. 11-23) que ilumina el punto central de la teoría de la cristalización, es decir la transformación de un detalle negativo del ser amado en polo de atracción. Recordaré que la metáfora de la cristalización viene de las minas de Salzburgo, donde se arrojan ramas sin hojas para retirarlas unos meses después cubiertas de cristales de sal gema que relucen como diamantes. La rama tal como era sigue siendo visible, pero cada nudo, cada tallo, cada espina sirve de soporte a una belleza transfigurada; así la mente amorosa fija cada detalle del ser amado en una transfiguración sublime. Y aquí Stendhal se detiene en un ejemplo muy singular que parece tener para él un gran valor, tanto en un plano teórico general como en el plano de la experiencia vivida: la *marque de petite vérole* en el rostro de la mujer amada.

«Même les petits défauts de sa figure, une marque de petite vérole, par exemple, donnent de l'attendrissement à l'homme qui aime, et le jettent dans une rêverie profonde, lorsqu'il les aperçoit chez une autre femme [...]. C'est qu'il a éprouvé mille sentiments en présence de cette marque de petite vérole, que ces sentiments sont pour la plupart

délicieux, sont tous du plus haut intérêt, et que, quels qu'ils soient, ils se renouvellent avec une incroyable vivacité, à la vue de ce signe, même aperçu sur la figure d'un autre femme.» (De l'amour, cap. XVII, ed. cit, pág. 71.)

[«Aun los pequeños defectos de su rostro, una marca de viruela, por ejemplo, enternecen al hombre que ama, y lo sumen en un ensueño profundo cuando los ve en otra mujer [...]. Es que en presencia de esa marca de viruela ha experimentado mil sentimientos, que esos sentimientos son en su mayoría deliciosos, todos del mayor interés, y que, cualesquiera que sean, se renuevan con una increíble vivacidad, a la vista de ese signo, aunque aparezca en la cara de otra mujer.»]

Se diría que todos los discursos de Stendhal sobre la belleza giran en torno a la *marque de petite vérole,* casi como si sólo a través de ese atisbo de fealdad absoluta que es una cicatriz pudiera llegar a la contemplación de la belleza absoluta. Así también se diría que toda su casuística de las pasiones gira en torno a la situación más negativa, la del «fiasco» de la potencia viril, casi como si todo el tratado *Del amor* gravitara en torno al capítulo *Del fiasco* y que el libro no hubiese sido escrito sino para llegar a ese famoso capítulo que el autor no se atrevió a publicar y que sólo vio la luz postumamente.

Stendhal entra en materia citando el ensayo de Montaigne sobre el mismo tema, pero mientras que para Montaigne éste es un ejemplo dentro de una meditación general sobre los efectos físicos de la imaginación, e inversamente, sobre la *indocile liberté* de las partes del cuerpo que no obedecen a la voluntad —un discurso que anticipa a Groddeck y las modernas problemáticas del cuerpo—, para Stendhal, que procede siempre por subdivisión y no por generalización, se trata de desenredar un nudo de procesos psicológicos, amor propio y sublimación, imaginación y pérdida de la espontaneidad. El momento más deseado por él, eterno enamorado, la primera intimidad con una nueva conquista, puede convertirse en el momento más angustioso; pero justamente, en la conciencia de ese atisbo de negatividad absoluta, de ese torbellino de oscuridad y de nada, se puede fundar justamente el conocimiento.

Y partiendo de aquí podríamos imaginar un diálogo entre Stendhal y Leopardi, un diálogo leopardiano en el que Leopardi exhortase a Stendhal a sacar de las experiencias vividas las conclusiones más amargas sobre la naturaleza. No faltaría el

pretexto histórico, dado que los dos se encontraron realmente, en Florencia, en 1832. Pero podemos imaginar también las reacciones de Stendhal, sobre la base por ejemplo de las páginas de *Rome, Naples et Florence* referentes a las conversaciones intelectuales milanesas de quince años antes (1815), en las que expresa el desapego escéptico del hombre de mundo y concluye que en sociedad siempre consigue caer antipático a los filósofos, cosa que no le ocurre con las damas hermosas. De modo que Stendhal se habría sustraído rápidamente al diálogo leopardiano para seguir el camino de quien no quiere perder nada ni de los placeres ni de los dolores porque la variedad inagotable de situaciones que de ello derivan basta para dar interés a la vida.

Por eso, si queremos leer *Del amor* como un «discurso del método», nos es difícil encuadrar este método entre los que se practicaban en su época. Pero tal vez podamos hacerlo entrar en ese «paradigma indiciado» que un joven historiador italiano (C. Ginzburg, *Spie Radici di un paradigma indiziario,* en *Crisi della ragione,* al cuidado de A. Gargani, Turín, Einaudi, 1979, págs. 59-106) ha tratado de identificar recientemente en las ciencias humanas de las dos últimas décadas del siglo pasado. Se puede trazar una larga historia de este saber indiciario, basado en la semiótica, en la atención a las trazas, a los síntomas, a las coincidencias involuntarias, que privilegia el detalle marginal, las desviaciones, eso que habitualmente la conciencia se niega a recoger. No estaría fuera de lugar situar en este cuadro a Stendhal, su conocimiento puntiforme que conecta lo sublime con lo ínfimo, el *amour-passion* con la *marque de petite vérole,* sin excluir que el rastro más oscuro puede ser el signo del destino más luminoso. A este programa de método enunciado por el anónimo autor del tratado *Del amor,* ¿podemos decir que se mantendrá fiel incluso el Stendhal de las novelas y el Henry Brulard de los escritos autobiográficos? Con respecto a Henry Brulard se puede responder sin duda que sí, en cuanto su propósito se define justamente en oposición al del novelista. La novela (por lo menos en su imagen más evidente y difundida) relata historias de desarrollo bien delineado, en las que unos personajes bien caracterizados siguen las propias pasiones dominantes con coherente determinación, mientras que el Stendhal autobiográfico trata de captar la esencia de la propia vida, de la propia singularidad individual en la acumulación de hechos inesenciales, sin dirección y sin forma. Llevar a cabo una exploración tal de una vida termina por resultar justo lo contrario de lo que se entiende por narrar.

«¿Tendré el coraje de escribir estas confesiones de manera inteligible?» leemos al principio de la *Vida de Henry Brulard. «Il faut narrer, et j'écris des considérations sur des événements bien pétits qui précisement à cause de leur taille microscopique ont bésoin d'être contés très distinctement. Quelle patience il vous faudra, ô mon lecteur!» (Vie d'Henry Brulard, Oeuvres intimes,* Pléiade, 1955, págs. 52-53.) [«Es preciso narrar, y yo escribo consideraciones sobre acontecimientos mínimos que justamente por sus dimensiones microscópicas deben ser contadas con toda precisión. ¡Qué paciencia necesitarás, oh lector!»]

Es la memoria misma la que es fragmentaria por naturaleza, y en la *Vida de Henry Brulard* se la compara con un fresco desconchado.

«C'est toujours comme les fresques du Campo Santo de Pisa où l'on aperçoit fort bien un bras, et le morceau d'à côté qui représentait la tête est tombé. Je vois une suite d'images fort nettes mais sans physionomie autre que celle qu'elles eurent à mon égard. Bien plus, je ne vois cette physionomie que par le souvenir de l'effect qu'elle produisit sur moi.» (Vie d'Henry Brulard, ed. cit., pág. 191.)

[«Es siempre como en los frescos del Campo Santo de Pisa, en los que se distingue muy bien un brazo, y al lado el fragmento que representaba la cabeza ha caído. Veo una serie de imágenes sumamente netas pero sin otra fisionomía que la que tuvieron con respecto a mí. Más aún, sólo veo esta fisionomía a través del recuerdo del efecto que produjo en mí.»]

Por lo cual «no hay originalidad ni verdad sino en los detalles».

«Todo el camino de la existencia», escribe Giovanni Macchia en un ensayo dedicado justamente a esta obsesión por el detalle en *Stendhal tra romanzo e autobiografía,* «está envuelto en una zarabanda de pequeños hechos que parecen superfluos y que señalan y revelan el ritmo de la existencia, como los triviales secretos de una de nuestras jornadas a los que no prestamos atención y que incluso tratamos de destruir. [...] De ese mirarlo todo a nivel de hombre, de esa negativa a escoger, a adulterar, nacían las notaciones psicológicas más fulminantes, sus iluminaciones sociales.» (G. Macchia, *Il mito di Parigi,* Turín, Einaudi, 1965, págs.

94-95.)

Pero la fragmentariedad no es sólo del pasado; también en el presente lo que es entrevisto e involuntario puede causar una impresión más fuerte, como la puerta entreabierta a través de la cual en una página del *Diario* espía a una joven que se desviste, esperando entrever ya un muslo, ya un pecho. «Una mujer que tendida en mi cama no me haría ningún efecto, vista por sorpresa me produce sensaciones encantadoras; entonces es natural, no me ocupo de mi papel y me abandono a la sensación.» *(Journal,* cap. VII, pág. 811, *Oeuvres intimes,* cit, págs. 1104-1105.)

Y, a menudo, a partir del momento más oscuro e inconfesable y no del momento de plena realización de uno mismo es cuando se desarrolla el proceso cognitivo. Y aquí tendríamos que sacar a colación el título escogido por Roland Barthes para su discurso: *On échoue toujours à parler de ce qu'on aime.* El *Diario* termina en el momento de mayor felicidad: la llegada a Milán en 1811; Henry Brulard empieza por constatar su propia felicidad en el Gianicolo, en vísperas de sus cincuenta años; y de pronto siente la necesidad de contar la tristeza de su infancia en Grenoble.

Ha llegado el momento de preguntarme si este tipo de conocimiento vale también para las novelas, de preguntarme, pues, cómo lo conciliamos con la imagen canónica de Stendhal: la del novelista de la energía vital, de la voluntad de afirmación de sí mismo, de la fría decisión en la persecución del fuego de las pasiones. Otra manera de formular la misma pregunta: el Stendhal que me fascinó en mi juventud, ¿existe todavía o era una ilusión? A esta última pregunta puedo responder de inmediato: sí, existe, está ahí idéntico, Julien sigue contemplando desde su roca el gavilán en el cielo, identificándose con su fuerza y su aislamiento. Advierto sin embargo que ahora esta concentración energética me interesa menos y me urge más descubrir lo que hay debajo, todo el resto que no puedo llamar la parte sumergida del iceberg porque no está en modo alguno escondida sino que sostiene y mantiene unido todo lo demás.

El héroe stendhaliano se distingue por lo lineal de su carácter, por una continuidad de la voluntad, por una compacidad del yo en el vivir los propios conflictos internos que parece llevarnos a las antípodas mismas de una noción de realidad existencial que he tratado de definir como puntiforme, discontinua, pulviscular. Julien está absolutamente determinado por su conflicto entre timidez y voluntad que le impone como por un imperativo categórico estrechar la mano de Madame de Rênal en la oscuridad del jardín, en esas

extraordinarias páginas de combate interior en el que la realidad de la atracción amorosa termina por triunfar sobre la presunta dureza de uno y la presunta inconsciencia de la otra. Fabrizio es tan felizmente alérgico a toda forma de angustia que, aun prisionero en la torre, la depresión carcelaria nunca lo roza, y la prisión se transforma para él en un medio de comunicación amorosa increíblemente articulada, se convierte casi en la condición misma de la realización de su amor. Lucien es tan prisionero de su amor propio que superar la mortificación de una caída del caballo o el malentendido de una frase imprudente a Madame de Chasteller o la *gaucherie* de haber llevado a los labios su mano determina toda su conducta futura. Cierto es que el camino de los héroes stendhalianos nunca es lineal: dado que el teatro de sus acciones está tan lejos de los campos de las batallas napoleónicas de sus sueños, para expresar sus energías potenciales deben asumir la máscara más opuesta a su imagen interior: Julien y Fabrizio visten el hábito talar y emprenden una carrera eclesiástica no sé hasta qué punto creíble desde el punto de vista de la verosimilitud histórica; Lucien se limita a adquirir un misal, pero su máscara es doble, de oficial orleanista y de nostálgico de los Borbones.

Esta corpórea conciencia de sí en el vivir las propias pasiones es aún más resuelta en los personajes femeninos, Madame de Rênal, Gina Sanseverina, Madame de Chasteller, mujeres siempre superiores o en edad o en estado social a sus jóvenes amantes, y de mente más lúcida, decidida y experta que la de ellos, capaces de sostenerlos en sus vacilaciones antes de convertirse en sus víctimas. Tal vez proyecciones de una imagen materna que el escritor casi no conoció y que en *Henry Brulard* fijó en la instantánea de la joven resuelta que con un salto de cervatilla pasa por encima del lecho del niño; tal vez proyección de un arquetipo cuyas huellas iba buscando en las antiguas crónicas, como la joven madrastra de quien se había enamorado un príncipe Farnese recordado como el primer huésped de la prisión en la torre, fijando casi emblemáticamente el núcleo mítico del vínculo entre la Sanseverina y Fabrizio.

A este entrecruzamiento de voluntades de los personajes femeninos y masculinos se añade la voluntad del autor, su plan de la obra: pero toda voluntad es autónoma y sólo puede proponer ocasiones que las otras voluntades pueden aceptar o rechazar. Dice un apunte al margen del manuscrito de *Lucien Leuwen: «Le meilleur chien de chasse ne peut que passer le gibier à portée du fusil du chasseur. Si celui-ci ne tire pas, le chien n'y peut mais. Le romancier est comme le chien de son héros». (Romans et nouvelles,* I, Pléiade,

1952, pág. 1037, nota 2.) [«Lo único de que es capaz el mejor perro de caza es de hacer pasar la presa a tiro de fusil del cazador. Si éste no dispara, el perro no puede hacer nada. El novelista es como el perro de su héroe.»]

Entre estas pistas seguidas por el perro y los cazadores, en la novela stendhaliana más madura vemos corporizarse una representación del amor que es realmente como una Vía Láctea atestada de sentimientos, sensaciones y situaciones que se continúan, se superponen y se borran, según el programa anunciado en *Del amor*. Es lo que ocurre sobre todo durante el baile en el que por primera vez Lucien y Madame de Chasteller pueden hablarse y conocerse, un baile que empieza en el capítulo XV y termina en el capítulo XIX, en una sucesión de incidentes mínimos, frases de conversaciones corrientes, gradaciones de timidez, altanería, vacilación, enamoramiento, sospecha, vergüenza, desdén por parte tanto del joven oficial como de la dama.

Sorprende en estas páginas la profusión de detalles psicológicos, la variedad de alternativas de la emoción, de intermitencias del corazón —y la evocación de Proust, que es como el punto de llegada insuperable de este camino, no hace sino poner de relieve todo lo que aquí se ha realizado con una extremada economía de medios descriptivos, con unos procedimientos lineales gracias a los cuales la atención está siempre concentrada en el nudo de relaciones esenciales del relato.

La mirada sobre la sociedad aristocrática de la provincia legitimista durante la Monarquía de julio es la mirada fría del zoólogo, atento a la especificidad morfológica de una fauna minúscula, como se dice justamente en esas páginas con una frase atribuida a Lucien: *«Je devrais les étudier comme on étudie l'histoire naturelle. Madame Cuvier nous disait, au Jardín des Plantes, qu'étudier avec méthode, en notant avec soin les différences et les ressemblances, était un moyen sûr de se guérir du dégoût qu'inspirent les vers, les insectes, les crabes hideux de la mer». (Lucien Leuwen,* cap. XII, *Romans et nouvelles,* I, Pléiade, 1952, pág. 891.) [«Tendría que estudiarlas como se estudia la historia natural. Nos decía Madame Cuvier en el Jardin des Plantes, que estudiar con método los gusanos, los insectos, los cangrejos marinos más feos, anotando con cuidado las diferencias y las semejanzas, era un medio seguro de curarse del disgusto que inspiran.»]

En las novelas de Stendhal los ambientes —o por lo menos ciertos ambientes: las recepciones, los salones— sirven no como atmósfera sino como localización de posiciones: los lugares son

definidos por los movimientos de los personajes, de sus posiciones en el momento en que se producen ciertas emociones y ciertos conflictos, y, recíprocamente, cada conflicto es definido por el hecho de producirse en ese lugar determinado y en ese determinado momento. De la misma manera el Stendhal autobiográfico tiene la curiosa necesidad de fijar los lugares no describiéndolos, sino garrapateando mapas rudimentarios, donde además de elementos sumarios del *décor* se marcan los puntos donde se encontraban los diversos personajes, con lo cual las páginas de la *Vida de Henry Brulard* se presentan historiadas como un atlas. ¿A qué corresponde esta obsesión topográfica? ¿A la prisa que hace aplazar las descripciones para desarrollarlas en un segundo tiempo sobre la base de los apuntes memoristicos? No sólo eso, creo. Dado que lo que le importa es la singularidad de cada suceso, el mapa sirve para fijar el punto del espacio donde se verifica el hecho, así como el relato sirve para fijarlo en el tiempo.

En las novelas las descripciones de ambientes son más de exteriores que de interiores, los paisajes alpinos del Franco Condado en *El rojo y el negro,* los de Brianza contemplados desde el campanario del padre Blanès en la *La cartuja,* pero la palma del paisaje stendhaliano yo la atribuiría al de Nancy, despojado e impoético, tal como aparece en el capítulo IV de *Leuwen,* en toda su sordidez utilitaria de comienzos de la era industrial. Es un paisaje que anuncia un drama en la conciencia del protagonista, encerrado entre el prosaísmo burgués y las aspiraciones a una aristocracia, espectro ya de sí misma; es la negatividad objetiva a punto de cristalizar en gemas de belleza para el joven lancero si se la inviste del rapto existencial y amoroso. El poder poético de la mirada de Stendhal no viene sólo del entusiasmo y la euforia: viene también de una repulsión fría hacia un mundo sin atractivo alguno que él se siente obligado a aceptar como la única realidad posible: el suburbio de Nancy donde Lucien ha sido enviado a reprimir una de las primeras agitaciones obreras, el desfile de los soldados a caballo por las calles miserables en la mañana lívida,

Stendhal expresa las vibraciones capilares de estas transformaciones sociales a través del comportamiento de los individuos. ¿Por qué Italia ocupa un puesto único en su corazón? Le oímos repetir continuamente que París es el reino de la vanidad, en contraposición a Italia, país de las pasiones sinceras y desinteresadas. Pero no debemos olvidar que en su geografía interior hay también otro polo, Inglaterra, una civilización con la cual siempre le tienta identificarse.

En *Recuerdos del egotismo* hay un pasaje en el que entre Inglaterra e Italia escoge decididamente a Italia, y justamente por lo que hoy llamaríamos su subdesarrollo, mientras que el modo de vida inglés que obliga a los obreros a trabajar dieciocho horas diarias le parece «ridículo».

«Le pauvre Italien tout déguenillé est bien plus près du bonheur. Il a le temps de faire l'amour, il se livre quatre-vingts o cents jours par an à une religion d'autant plus amusante qu'elle lui fait un peu peur [...]. Le travail exorbitant et accablant de l'ouvrier anglais nous venge de Waterloo et des quatre coalitions.» (Souvenirs d'égotisme, Oeuvres intimes cit., pág. 1478.)

[«El pobre italiano harapiento está mucho más cerca de la felicidad. Tiene tiempo de hacer el amor, se entrega ochenta o cien días al año a una religión tanto más divertida cuanto que le da un poco de miedo [...]. El trabajo exorbitante y abrumador del obrero inglés nos venga de Waterloo.»]

La idea de Stendhal es un cierto ritmo de vida en el que haya lugar para muchas cosas, sobre todo para la pérdida de tiempo. Su punto de partida es el rechazo de la sordidez provinciana, el rencor hacia su padre y hacia Grenoble. Busca la gran ciudad y Milán es para él una gran ciudad donde sobreviven tanto los encantos discretos del *Ancien Régime* como los fervores de su juventud napoleónica, aunque muchos aspectos de esa Italia gazmoña y miserable no podían gustarle.

También Londres es una ciudad ideal, pero allí los aspectos que satisfacen sus gustos de esnob son pagados con la dureza del industrialismo avanzado. En esa geografía interior, París es el punto equidistante entre Londres y Milán: reinan en ella los sacerdotes y al mismo tiempo la ley del lucro; de ahí el constante impulso centrífugo de Stendhal. (La suya es una geografía de la evasión, y debería incluir también a Alemania, dado que allí encontró el nombre para firmar sus novelas y por lo tanto una identidad más comprometida que muchas de sus otras máscaras; pero yo diría que para él Alemania es solamente la nostalgia de la epopeya napoleónica, un recuerdo que tiende a desvanecerse.)

Recuerdos del egotismo, fragmento de autobiografía de un periodo parisiense suspendido entre Milán y Londres, es pues el texto que concentra en sí el mapa del mundo stendhaliano. Podemos definirlo como la más bella novela fracasada de Stendhal: fracasada

tal vez porque su autor no tenía un modelo literario que lo convenciera de que aquello podía llegar a ser una novela; pero también porque sólo de esa forma fracasada se podía realizar un relato de fracasos y de actos fracasados. En *Recuerdos del egotismo* el tema dominante es la ausencia de Milán, abandonada después del famoso amor desdichado. En un París visto como lugar de la ausencia, cada episodio se resuelve en un fiasco: fiascos fisiológicos en los amores mercenarios, fiascos del espíritu en las relaciones de sociedad y en el intercambio intelectual (por ejemplo en la frecuentación del filósofo que él más admira, Destutt de Tracy). Después, el viaje a Londres, en el que la crónica de las frustraciones culmina con el extraordinario relato de un duelo fracasado, la búsqueda de un arrogante capitán inglés que a Stendhal no se le había ocurrido desafiar en el momento justo y a quien sigue persiguiendo en vano por las tabernas del puerto.

Un solo oasis de alegría inesperada en este relato de frustraciones: en un suburbio de los más miserables de Londres, la casa de tres prostitutas que en vez de la trampa siniestra que era de temer resulta ser un ambiente minúsculo y gracioso como una casa de muñecas; y las muchachas son unas pobres chicas que acogen a los tres ruidosos turistas franceses con gracia, dignidad y discreción. ¡Por fin una imagen de *bonheur,* un *bonheur* pobre y frágil, tan alejado de las aspiraciones de nuestro egotista!

¿Hemos de concluir, pues, que el verdadero Stendhal es un Stendhal en negativo, que debe buscarse sólo en las decepciones, en los descalabros, en las pérdidas? No es así: el valor que Stendhal quiere afirmar es siempre el de la tensión existencial que surge cuando se mide la propia especificidad (los propios límites) con la especificidad y los límites del ambiente. Justamente porque la existencia está dominada por la entropía, por la disolución en instantes y en impulsos como corpúsculos sin nexo ni forma, quiere que el individuo se realice según un principio de conservación de la energía, o mejor de reproducción continua de cargas energéticas. Imperativo tanto más riguroso cuanto más cerca está Stendhal de comprender que de todos modos la entropía triunfará al fin, y que del universo con todas sus galaxias no quedará más que un remolino de átomos en el vacío.

[1980]

Guía de La cartuja

destinada a los nuevos lectores

¿Cuántos nuevos lectores de *La cartuja de Parma* conseguirá la nueva versión filmada que se presentará dentro de poco en la televisión italiana? Tal vez pocos en relación con el número de telespectadores, o quizá muchos, según la escala de magnitudes de las estadísticas de la lectura de libros en Italia. Pero el dato importante, que no podrá dar ninguna estadística, es cuántos jóvenes tendrán una iluminación desde las primeras páginas y se convencerán de inmediato de que ésta no puede sino ser la mejor novela del mundo, y reconocerán la novela que siempre habían querido leer y que servirá de piedra de toque de todas las que lean después. (Hablo sobre todo de los primeros capítulos; más adelante nos encontraremos frente a una novela diferente, a varias novelas diferentes la una de la otra, que exigirán ajustes de la propia participación en la historia; pero el impulso del comienzo seguirá actuando.)

Esto es lo que nos ocurrió a nosotros, como a tantos otros de las generaciones que se han sucedido desde hace un siglo. *(La cartuja* apareció en 1839, pero es preciso calcular los cuarenta años que tuvieron que pasar antes de que Stendhal fuera entendido, como él mismo había previsto con extraordinaria precisión, aunque de todos sus libros éste fuera en seguida el más afortunado y contase para su lanzamiento con un entusiasta ensayo de Balzac ¡de 72 páginas!)

Que el milagro haya de repetirse una vez más y por cuánto tiempo, no podemos saberlo: las razones de la fascinación de un libro (sus poderes de seducción, que son algo diferente de su valor absoluto) se componen de muchos elementos imponderables. (También su valor absoluto, suponiendo que este concepto tenga un sentido.) Desde luego, aun hoy, si retomo *La cartuja,* como todas las veces que la he releído en épocas distintas, a través de todos los cambios de gustos y de horizontes, vuelve a arrebatarme el ímpetu de su música, ese *allegro con brío* vuelve a conquistarme: esos primeros capítulos en la Milán napoleónica en que la historia con su

estruendo de cañones y el ritmo de la vida individual marchan al mismo paso. Y el clima de pura aventura en que entramos con un Fabrizio de dieciséis años que deambula por el húmedo campo de batalla de Waterloo, entre carretas de vivanderas y caballos espantados, es la verdadera aventura novelesca en que peligro e incolumidad se equilibran, más una fuerte dosis de candor. Y los cadáveres de ojos desorbitados y brazos descarnados son los primeros cadáveres de verdad con los que la literatura de guerra ha tratado de explicar lo que es una guerra. Y la atmósfera amorosa femenina que empieza a circular desde las primeras páginas, hecha de trepidación protectora y enredo de celos, revela ya el verdadero tema de la novela que acompañará a Fabrizio hasta el final (una atmósfera que, a la larga, no puede sino resultar oprimente).

¿Será el hecho de pertenecer a una generación que ha vivido en la juventud guerras y cataclismos políticos, lo que me ha convertido en lector de por vida de *La cartuja?* Pero, en los recuerdos personales, tanto menos libres y serenos, dominan las disonancias y los chirridos, no esa música que nos arrastra. Tal vez sea cierto lo contrario: nos consideramos hijos de una época porque las aventuras stendhalianas se proyectan en la propia experiencia para transfigurarla, como hacía don Quijote.

He dicho que *La cartuja* es muchas novelas al mismo tiempo y me he detenido en el comienzo: crónica histórica y de sociedad, aventura picaresca; después se entra en el cuerpo de la novela, es decir el mundo de la pequeña corte del príncipe Ranuccio Ernesto IV (la Parma apócrifa, históricamente identificable como Módena, reivindicada con pasión por los modeneses, pero al que permanecen fieles como a un mito propio sublimado los parmesanos).

Aquí la novela se vuelve teatro, espacio cerrado, tablero de un juego entre un número finito de personajes, lugar gris y cerrado donde se desarrolla una cadena de pasiones que no concuerdan: el conde Mosca, hombre de poder, esclavo enamorado de Gina Sanseverina; la Sanseverina que consigue lo que quiere y sólo ve por los ojos de su sobrino Fabrizio; Fabrizio, que ante todo se ama a sí mismo, alguna rápida aventura como marco que al final concentra todas esas fuerzas que gravitan sobre él y a su alrededor enamorándose perdidamente de la angelical y pensativa Clelia.

Todo ello en el mundo mezquino de las intrigas político-mundanas de la corte, entre el príncipe que vive aterrado por haber hecho ahorcar a dos patriotas y el «fiscal» Rassi, que encarna (quizá por primera vez en un personaje de novela) la mediocridad burocrática en todo lo que puede tener también de atroz. Y aquí el

conflicto, según las intenciones de Stendhal, se plantea entre esta imagen de la retrógrada Europa de Metternich y el absoluto de esos amores en que el individuo se entrega sin medida, último refugio de los ideales generosos de una época vencida.

Un núcleo dramático de melodrama (y la ópera fue la primera clave empleada por el melómano Stendhal para entender a Italia), no el de la ópera trágica, sino el de la opereta (lo descubrió Paul Valéry). La tiranía es tétrica pero tímida y grosera (en Módena había sido peor), y las pasiones son perentorias pero de un mecanismo bastante simple. (Un solo personaje, el conde Mosca, posee una verdadera complejidad psicológica hecha de cálculo pero también de desesperación, de posesividad pero también de sentimiento de la nada.)

Pero con esto no se agota el aspecto «novela de corte». A la transfiguración novelesca de la Italia retrógrada de la Restauración se superpone la intriga de una crónica renacentista, de las que Stendhal había ido a descubrir en las bibliotecas para hacer con ellas los cuentos llamados justamente *Crónicas italianas*. Aquí se trata de la vida de Alejandro Farnesio que, amadísimo por una tía protectora, dama galante e intrigante, hizo una espléndida carrera eclesiástica a pesar de su juventud libertina y aventurera (incluso había matado a un rival, por lo que terminó preso en Castel Sant'Angelo), hasta llegar a ser papa con el nombre de Pablo III. ¿Qué tiene que ver esta historia sanguinaria de la Roma del siglo XV y del XVI con la de Fabrizio en una sociedad hipócrita y llena de escrúpulos de conciencia? Absolutamente nada y sin embargo el proyecto de Stendhal había empezado justo ahí, como transposición de la vida de Farnesio a una época contemporánea, en nombre de una continuidad italiana de la energía vital y de la espontaneidad pasional en la que nunca se cansó de creer (pero de los italianos supo ver también cosas más sutiles: la desconfianza, la ansiedad, la cautela).

Cualquiera que fuese la primera fuente de inspiración, la novela atacaba con un ímpetu tan autónomo que muy bien podía seguir adelante por cuenta propia, olvidándose de la crónica renacentista. Pero Stendhal se acuerda de ella de vez en cuando y vuelve a usar como cuadrícula la vida de Farnesio. La consecuencia más visible es que Fabrizio, apenas despojado del uniforme napoleónico, entra en el seminario y toma los hábitos. En todo el resto de la novela debemos imaginárnoslo vestido de monseñor, lo cual es incómodo tanto para él como para nosotros, porque nos cuesta cierto esfuerzo hacer concordar las dos imágenes, ya que la

condición eclesiástica sólo incide exteriormente en el comportamiento del personaje y absolutamente nada en su espíritu.

Unos años antes otro héroe stendhaliano, también joven apasionado por la gloria napoleónica, había decidido tomar los hábitos, dado que la Restauración había cerrado la carrera de las armas a quien no fuese vástago de noble familia. Pero en *El rojo y el negro* esta antivocación de Julien Sorel es el tema central de la novela, una situación dramática y vista mucho más a fondo que en el caso de Fabrizio del Dongo. Fabrizio no es Julien porque no posee su complejidad psicológica, ni es Alejandro Farnesio, destinado a ser papa y, como tal, héroe emblemático de una historia que se puede entender a la vez como escandalosa revelación anticlerical y como leyenda edificante de una redención. Y Fabrizio, ¿quién es? Más allá de los hábitos que viste y de las aventuras en que se compromete, Fabrizio es de los que tratan de leer los signos de su destino, según la ciencia que le ha enseñado el abate-astrólogo Blanés, su verdadero pedagogo. Sé interroga sobre el futuro y sobre el pasado (¿era o no era Waterloo su batalla?), pero toda su realidad está en el presente, instante por instante.

Como Fabrizio, toda *La cartuja* supera las contradicciones de su naturaleza compuesta en virtud de un movimiento incesante. Y cuando Fabrizio termina en la cárcel, una nueva novela se abre en la novela: la del carcelero, la torre y el amor por Clelia, que es también algo diferente de todo el resto y todavía más difícil de definir.

No hay condición humana más angustiosa que la del prisionero, pero Stendhal es tan refractario a la angustia que, aunque tenga que representar el aislamiento en la celda de una torre (después de un arresto efectuado en condiciones misteriosas y turbadoras), los estados de ánimo que expresa son siempre extrovertidos y esperanzados: *«Comment! Moi qui avait tant de peur de la prison, j'y suis, et je ne me souviens pas d'être triste!».* ¡No me acuerdo de estar triste! Jamás refutación de las autocompasiones románticas fue pronunciada con tanto candor y tanta buena salud.

Esa Torre Farnesia, que nunca existió ni en Parma ni en Módena, tiene su forma bien precisa, compuesta de dos torres: una más fina construida sobre la más grande (más una casa en el terraplén, coronada por una pajarera donde la joven Clelia se asoma entre los pájaros). Es uno de los lugares encantados de la novela (a su respecto Trompeo recordaba a Ariosto, y en otros aspectos a Tasso), un símbolo, sin duda; tanto es así que, como ocurre con todos los símbolos verdaderos, no se podría decir qué simboliza. El aislamiento en la propia interioridad cae por su propio peso, pero

también, y aún más, la salida de sí mismo, la comunicación amorosa, porque Fabrizio nunca ha sido tan expansivo y locuaz como a través de los improbables y complicadísimos sistemas de telegrafía sin hilos con los que consigue comunicarse desde su celda tanto con Clelia como con la siempre diligente tía Sanseverina.

La torre es el lugar donde nace el primer amor romántico de Fabrizio por la inalcanzable Clelia, hija de su carcelero, pero es también la jaula dorada del amor de la Sanseverina de quien Fabrizio es prisionero desde siempre. Tanto es así que en el origen de la torre (capítulo XVIII) está la historia de un joven Farnesio, encarcelado por haber sido amante de su madrastra: el núcleo mítico de las novelas de Stendhal, la «hipergamia» o amor por las mujeres de más edad o en posición social más alta (Julien y Madame de Rênal, Lucien y Madame Chasteller, Fabrizio y Gina Sanseverina).

Y la torre es la altura, la posibilidad de ver lejos: la vista panorámica increíble que se despliega desde allí arriba comprende toda la cadena de los Alpes, desde Niza hasta Treviso, y todo el curso del Po, desde Monviso hasta Ferrara; pero no sólo se ve eso: se ve también la propia vida y la de los otros, y la red de intrincadas relaciones que forman un destino.

Así como desde la torre la mirada abarca todo el norte de Italia, desde lo alto de esta novela escrita en 1839 ya se avista el futuro de la historia de Italia: el príncipe de Parma Ranuccio Ernesto IV es un tiranuelo absolutista, y al mismo tiempo un Carlos Alberto que prevé los próximos avatares del Risorgimento y alberga en su corazón la esperanza de ser un día el rey constitucional de Italia.

Una lectura histórica y política de *La cartuja* ha sido una vía fácil y casi obligada, empezando por Balzac (¡que definió esta novela como el *Príncipe* de un nuevo Maquiavelo!), así como ha sido igualmente fácil y obligado demostrar que la pretensión stendhaliana de exaltar los ideales de libertad y progreso sofocados por la Restauración es sumamente superficial. Pero justamente la ligereza de Stendhal puede darnos una lección histórico-política que no es de desdeñar, cuando nos muestra con cuánta facilidad los ex jacobinos o ex bonapartistas llegan a ser (o siguen siendo) autorizados y celosos miembros del *establishment* legitimista. Que muchas tomas de posición y muchas acciones incluso medrosas, que parecían dictadas por convicciones absolutas, revelaran que detrás había muy poco es un hecho que se ha visto muchas veces, en aquella Milán y en otras partes, pero lo bueno de *La cartuja* es que la cosa se cuenta sin escandalizarse, como algo que cae por su propio peso.

Lo que hace de *La cartuja de Parma* una gran novela «italiana»

es la impresión de que la política es ajuste calculado y distribución de papeles: el principe que mientras persigue a los jacobinos se preocupa de poder establecer con ellos futuros equilibrios que le permitan ponerse a la cabeza del inminente movimiento de unidad nacional; el conde Mosca que pasa de oficial napoleónico a ministro conservador y jefe del partido ultra (pero dispuesto a alentar una facción de ultras extremistas sólo para poder dar prueba de moderación separándose de ellos), y todo esto sin el más mínimo compromiso de su fuero interno.

Al avanzar en la novela va alejándose la otra imagen stendhaliana de Italia como el país de los sentimientos generosos y de la espontaneidad del vivir, ese lugar de la felicidad que se abría al joven oficial francés al llegar a Milán. En la *Vida de Henry Brulard,* cuando tiene que narrar ese momento, cuando tiene que describir esa felicidad, interrumpe el relato: *«On échoue toujours à parler de ce qu'on aime».*

Esta frase dio tema y título al último ensayo de Roland Barthes, quien debía leerlo en Milán en el congreso stendhaliano de marzo de 1980 (pero mientras lo escribía sufrió el accidente callejero que le costó la vida). En las páginas que han quedado, Barthes observa que en sus obras autobiográficas Stendhal declara varias veces la felicidad de sus estancias juveniles en Italia pero nunca consigue representarla.

«Y sin embargo veinte años después, por una especie de *après-coup* que forma parte no obstante de la retorcida lógica del amor, Stendhal escribe sobre Italia páginas triunfales que, ellas sí, inflaman al lector como yo (pero no creo ser el único) con aquel júbilo, aquella irradiación que el diario íntimo decía, pero no conseguía comunicar. Son las páginas, admirables, que constituyen el comienzo de *La cartuja de Parma.* Es una suerte de acuerdo milagroso entre la masa de felicidad y de placer que hizo irrupción en Milán con la llegada de los franceses y nuestra alegría de lectura: el efecto narrado coincide finalmente con el efecto producido.»

[1982]

La ciudad-novela en Balzac

Convertir en novela una ciudad: representar los barrios y las calles como personajes dotados cada uno de un carácter en oposición a los otros; evocar figuras humanas y situaciones como una vegetación espontánea que brota del empedrado de esta calle o de la otra, como elementos en contraste tan dramático con aquéllas que se produzcan cataclismos en cadena; hacer de modo que en cada momento cambiante la verdadera protagonista sea la ciudad viviente, su continuidad biológica, el monstruo-París: ésta es la empresa a la que se siente llamado Balzac en el momento en que empieza a escribir *Ferragus.*

Y decir que había partido con una idea completamente distinta *in mente:* el hábil dominio ejercido por personajes misteriosos a través de la red invisible de las sociedades secretas; más aún, los núcleos de inspiración que le importaban y que quería fundir en un único ciclo novelesco eran dos: el de las sociedades secretas y el de la omnipotencia oculta de un individuo al margen de la sociedad. Los mitos que darán forma a la narrativa tanto popular como culta durante más de un siglo pasan todos por Balzac. El Superhombre que se venga de la sociedad que lo ha excluido, transformándose en un demiurgo inasible, recorrerá bajo las apariencias proteiformes de Vautrin los tomos de *La comedia humana* y se reencarnará en todos los Montecristos, los «fantasmas de la Opera» y tal vez los «padrinos» que los novelistas de éxito pondrán en circulación. La conspiración tenebrosa que extiende sus tentáculos por todas partes obsesionará —un poco en broma, un poco en serio— a los más refinados novelistas ingleses entre fines y comienzos de siglo y resurgirá en nuestro tiempo en la producción en serie de brutales aventuras de espionaje.

Con *Ferragus* estamos todavía en plena ola romántica byroniana. En un número de marzo de 1833 de la *Revue de Paris* (publicación semanal a la que Balzac debía presentar por contrato 40 páginas mensuales, entre continuas protestas del editor por los retrasos en la entrega de los manuscritos y las excesivas correcciones en las galeradas), sale el prefacio de la *Histoire des*

Treize [Historia de los trece] en la que el autor promete revelar los secretos de los trece atrevidos delincuentes ligados por un pacto secreto de ayuda mutua que los hacía invencibles, y anuncia un primer episodio: *Ferragus, chef des Dévorants.* (La palabra *dévorants* o *devoirants,* designaba tradicionalmente a los miembros de una asociación profesional, «Compañeros del Deber», pero sin duda Balzac juega con la falsa etimología de *dévorer,* mucho más sugestiva, y quiere que entendamos «devoradores».)

El prefacio está fechado en 1831, pero sólo en febrero de 1833 Balzac se pone a trabajar en el proyecto y no consigue entregar a tiempo el primer capítulo para la semana que sigue a la publicación del prefacio, de modo que dos semanas después la *Revue de Paris* publicará los dos primeros capítulos juntos; el tercer capítulo retrasará la salida de la entrega siguiente; y el cuarto y la conclusión aparecerán en un fascículo suplementario en el mes de abril.

Pero la novela tal como se publica es muy diferente de la que anunciaba el prefacio; el viejo proyecto ya no interesa al autor; el que le importa es otro, que le hace sudar sobre sus manuscritos en lugar de lanzar páginas al ritmo exigido por la producción, y que lo impulsa a constelar de correcciones y añadidos las galeradas, mandando al demonio la composición de los tipógrafos. La trama que sigue es sin embargo de las que cortan la respiración con sus misterios y golpes de teatro de lo más inesperados, y el tenebroso personaje de ariostesco nombre de batalla, Ferragus, desempeña en ella una parte central, pero las aventuras a las que debe su secreta autoridad así como su pública infamia se dan por sobrentendidas, y Balzac sólo nos hace presenciar su decadencia. Y en cuanto a los «Trece», o mejor a los otros doce socios, casi parecería que el autor los ha olvidado, y los presenta sólo vistos desde lejos, como comparsas decorativas, en una fastuosa misa fúnebre.

Lo que en ese momento apasionaba a Balzac era el poema topográfico de París, según la intuición que él fue el primero en tener de la ciudad como lenguaje, como ideología, como condicionamiento de todo pensamiento, palabra y gesto, donde las calles *«impriment par leur physionomie certaines idées contre lesquelles nous sommes sans défense»,* la ciudad monstruosa como un gigantesco crustáceo, cuyos habitantes no son sino las articulaciones motoras. Hacía años ya que Balzac iba publicando en los periódicos bocetos de la vida ciudadana, medallones de personajes típicos: ahora se propone una organización de este material, a una especie de enciclopedia parisiense en la que se ubican el pequeño tratado sobre la manera de seguir a las mujeres por la calle, la escena de género (digna de

Daumier) de los transeúntes sorprendidos por la lluvia, la clasificación de los vagabundos, la sátira de la fiebre de la construcción que ha acometido a la capital, la caracterización de la *grisette,* el registro del habla de las diversas categorías sociales (cuando los diálogos de Balzac pierden el énfasis declamatorio habitual, saben seguir los preciosismos y los neologismos de la moda y hasta la entonación de las voces; escuchemos a una vendedora decir que las plumas de marabú dan al tocado femenino *«quelque chose de vague, d'ossianique et de très comme il faut»).* A la tipología de los exteriores corresponde la de los interiores, lujosos o miserables (con efectos pictóricos estudiados como el vaso de *giroflées* en el tugurio de la viuda Gruget). La descripción del cementerio de Père-Lachaise y los meandros de la burocracia funeraria coronan el diseño, de manera que la novela, que se había iniciado con la visión de París como organismo viviente, se cierra sobre el horizonte del París de los muertos. La *Histoire des Treize* se ha transformado en el atlas del continente París. Y cuando, concluido *Ferragus,* Balzac (su obstinación no le permitía dejar un proyecto por la mitad) escribe, para otros editores (con la *Revue de Paris* ya se había peleado), otros dos episodios para completar el tríptico, se trata de dos novelas muy diferentes de la primera y diferentes entre sí, pero que tienen en común, más que el hecho de que sus protagonistas resulten miembros de la misteriosa asociación (detalle, a fin de cuentas, accesorio para los fines de la intriga), la presencia de amplias digresiones que añaden otras voces a su enciclopedia parisiense: *La Duchesse de Langeais* (novela pasional nacida bajo el impulso de un desahogo autobiográfico) ofrece en su segundo capítulo un estudio sociológico sobre la aristocracia del Faubourg Saint-Germain; *La fille aux yeux d'or* (que es mucho más: uno de los textos centrales de una línea de la cultura francesa que se desarrolla sin interrupción desde Sade hasta hoy, digamos hasta Bataille y Klossovski) se inicia con una especie de museo antropológico de los parisienses divididos en clases sociales.

Si en *Ferragus* la riqueza de estas digresiones es mayor que en las otras novelas del tríptico, no está dicho que sólo en ellas Balzac empeña su elaborada fuerza de escritura: también en la aventura psicológica intimista de las relaciones entre los esposos Desmarets el autor se compromete a fondo. A nosotros este drama de una pareja demasiado perfecta nos interesa menos, dados nuestros hábitos de lectura que a cierta altura de lo sublime no nos dejan ver más que nubes deslumbrantes y nos impiden distinguir movimientos y contrastes, y sin embargo el proceso por el cual la insoslayable

sombra de la sospecha que no logra incidir exteriormente en la fidelidad amorosa, pero la corroe desde dentro, está expresado de un modo nada trivial. Y no debemos olvidar que páginas que pueden parecer sólo ejercicios de elocuencia convencional, como la última carta de Clémence a su marido, eran los grandes efectos de los que Balzac estaba muy orgulloso, como él mismo confiaba a Madame Hanska.

En cuanto al otro drama psicológico, el de un infinito amor paternal, nos convence menos, aun como primer esbozo del *Papá Goriot* (pero aquí todo el egoísmo está del lado del padre, y el sacrificio del lado de la hija). Muy diferente es el partido que Dickens supo extraer de la reaparición de un padre galeoto en su obra maestra *Grandes esperanzas.*

Pero, habiendo comprobado que también el relieve dado a la psicología contribuye a relegar a segundo plano la trama de aventuras, hemos de reconocer cuan importantes siguen siendo para nuestro placer de lectores: el *suspense* funciona, aunque el centro emotivo del relato se desplace repetidamente de un personaje a otro; el ritmo de los sucesos es febril si bien muchos pasajes de la intriga cojean por su ilogicidad o su inexactitud; el misterio de las frecuentaciones de Madame Jules en la calle de mala fama es uno de los primeros enigmas policíacos al que un personaje, detective improvisado, se enfrenta al comienzo de una novela, aunque la solución llegue demasiado rápido y sea de una sencillez decepcionante.

Toda la fuerza novelesca está sostenida y condensada en la fundación de una mitología de la metrópoli. Una metrópoli en la que todavía cada personaje, como en los retratos de Ingres, se presenta como el propietario de su propio rostro. La era de la multitud anónima todavía no ha empezado; falta poco, esas dos décadas que separan a Balzac y la apoteosis de la metrópoli en la novela desde Baudelaire y la apoteosis de la metrópoli en la poesía en verso. Para definir ese paso valgan dos citas de lectores de un siglo después, ambos interesados, por diversas vías, en esa problemática.

«Balzac ha descubierto la gran ciudad como rodeada de misterio, y la curiosidad la mantiene siempre despierta. Es su Musa. No es nunca ni cómico ni trágico: es curioso. Se interna en un enredo de cosas siempre con el aire de quien olisquea y promete un misterio y va desmontando toda la máquina pieza por pieza con un gusto acre, vivaz y triunfal. Obsérvese cómo se arrima a los nuevos personajes: los examina por todos los costados como rarezas, los describe, esculpe, define, comenta, los descubre en toda su

singularidad y nos garantiza maravillas. Las frases, observaciones, tiradas, lemas, no son verdades psicológicas, sino sospechas y añagazas de juez de instrucción, puñetazos al misterio que, diablos, hay que aclarar. Por eso cuando la búsqueda, la caza del misterio se aplaca y —en el comienzo del libro o durante su curso (nunca al final, porque entonces, junto con el misterio, se revela todo)— Balzac diserta sobre su complejo misterioso con un entusiasmo sociológico, psicológico y lírico, es admirable. Véase el comienzo de *Ferragus* o el comienzo de la segunda parte de *Splendeurs et misères des courtisanes.* Es sublime. Baudelaire se anuncia.»

El que escribía estas frases era el joven Cesare Pavese en su diario, el 13 de octubre de 1936.

Aproximadamente por los mismos años, Walter Benjamin, en su ensayo sobre Baudelaire, escribe un fragmento en el que basta sustituir el nombre de Victor Hugo por el (todavía más ajustado) de Balzac, para continuar y completar el discurso anterior:

«Es inútil buscar, en *Las flores del mal* o en *Spleen de París,* algo análogo a los frescos ciudadanos en los que Victor Hugo era insuperable. Baudelaire no describe la población ni la ciudad. Y justamente esa renuncia le ha permitido evocar la una en la imagen de la otra. Su multitud es siempre la de la metrópoli; su París está siempre superpoblado. [...] En los *Tableaux parisiens* se puede probar, casi siempre, la presencia secreta de una masa. Cuando Baudelaire escoge como tema el crepúsculo de la mañana hay, en las calles desiertas, algo del “silencio hormigueante” que Hugo siente en el París nocturno. [...] La masa era el velo fluctuante a través del cual Baudelaire veía París».

[1973]

Dickens, Our mutual friend

Un Támesis lívido y barroso, al oscurecer, cuando la marea sube por las pilastras de los puentes: en este escenario que las crónicas de este año han devuelto a la actualidad bajo la luz más siniestra, una barca avanza rozando los troncos flotantes, las chalanas, los residuos. En la proa de la barca un hombre clava su mirada de buitre en la corriente como buscando algo; semioculta por una capucha y una capa impermeable, rema una muchacha de rostro angélico. ¿Qué buscan? No cuesta mucho entender que el hombre se encarga de recoger cadáveres de suicidas o de asesinados arrojados al río: al parecer las aguas del Támesis son particularmente generosas en este tipo de pesca. Cuando aparece un cadáver flotando, el hombre le vacía rápidamente los bolsillos de las monedas de oro y después lo arrastra con una cuerda hasta el destacamento de policía de la orilla donde se embolsará una recompensa. La muchacha angelical, hija del barquero, trata de no mirar el macabro botín; está asustada pero sigue remando.

Los comienzos de las novelas de Dickens suelen ser memorables, pero ninguno supera el primer capítulo de *Our mutual friend [Nuestro común amigo],* penúltima novela que escribió, última que terminó. Llevados por la barca del pescador de cadáveres, nos parece entrar en el reverso del mundo.

En el segundo capítulo todo cambia, estamos en plena comedia de costumbres y de caracteres: una cena en casa de un nuevo rico donde todos fingen ser viejos amigos cuando en realidad apenas se conocen. Pero antes de que el capítulo concluya, evocado por las palabras de los comensales, el misterio de un hombre ahogado en el momento de heredar una gran fortuna vuelve a conectar el circuito de la tensión novelesca.

La gran herencia es la del difunto rey de las basuras, un viejo muy avaro de quien queda en los suburbios de Londres una casa a la orilla de un campo sembrado de montones de desperdicios. Seguimos moviéndonos en ese siniestro mundo de deyecciones en el que nos había introducido por vía fluvial el primer capítulo. Todos los otros escenarios de la novela, mesas servidas donde centellea la

plata, ambiciones bien peinadas, marañas de intereses y de especulaciones, no son sino finas pantallas que velan la sustancia desolada de este mundo de fin del mundo.

Depositario de los tesoros del «Basurero de Oro» es su ex peón, Boffin, uno de los grandes personajes cómicos de Dickens por el gesto pomposo con que consigue que todo se desmorone, a pesar de no tener otra experiencia que la de una ínfima miseria y de una ilimitada ignorancia. (Personaje simpático, sin embargo, por el calor humano y las benévolas intenciones, tanto de él como de su mujer; después, a medida que la novela avanza, se vuelve avaro y egoísta, para revelar nuevamente al final su corazón de oro.) Al descubrirse de pronto rico, el analfabeto Boffin puede dar libre curso a su contenido amor por la cultura: compra los ocho volúmenes de la *Decadencia y caída del Imperio romano,* de Gibbon (título que apenas consigue deletrear, en lugar de *Roman* lee *Rossian* y cree que se trata del Imperio ruso). Entonces emplea a un vagabundo con una pierna de palo, Silas Wegg, como «hombre de letras», para que le lea por las noches. Después de Gibbon, Boffin, que ahora tiene la obsesión de no perder sus riquezas, busca en las librerías la vida de avaros famosos, para que se las lea su «literato» de confianza.

El exuberante Boffin y el turbio Silas Wegg forman un dúo extraordinario, al cual se añade Mister Venus, de profesión embalsamador y montador de esqueletos humanos con huesos que encuentra dispersos, a quien Wegg le ha pedido que le haga una pierna de huesos verdaderos para sustituir la suya de palo. En ese horizonte de basuras, habitado por personajes clownescos y un poco espectrales, el mundo de Dickens se transforma a nuestros ojos en el de Samuel Beckett; en el humor negro del último Dickens podemos percibir más de un preanuncio beckettiano.

Naturalmente, en Dickens —aunque hoy sean los aspectos negros los que cobran más relieve en nuestra lectura— la oscuridad siempre contrasta con la luz que irradian por lo común figuras de muchachas tanto más virtuosas y de buen corazón cuanto más bajo han caído en un infierno de tinieblas. Esto de la virtud es lo más difícil de «tragar» para nosotros los lectores modernos de Dickens. Desde luego, él como persona no tenía con la virtud relaciones más estrechas que las que tenemos nosotros, pero la mentalidad victoriana encontró en sus novelas no sólo una fiel aplicación, sino las imágenes fundamentales de la propia mitología. Y una vez establecido que para nosotros el verdadero Dickens es sólo el de la personificación de la maldad y de las caricaturas grotescas, sería imposible poner entre paréntesis las víctimas angelicales y las

presencias consoladoras: sin éstas no habría tampoco aquéllas; debemos considerar las unas y las otras como elementos estructurales relacionados entre sí, vigas y muros portantes del mismo sólido edificio.

Así, en el frente de los «buenos», Dickens puede inventar figuras inesperadas, nada convencionales, como en esta novela el heterogéneo terceto formado por una niña enana, sarcástica y avisada, un ángel por el rostro y el corazón como Lizzie, y un judío de barba y gabán. La pequeña y sabia Jenny Wren, modista para muñecas, que sólo puede andar con muletas y traduce todo lo negativo de su vida en una transfiguración fantástica que nunca es edulcorada, más aún, que es capaz de asumir de frente y en cada momento los rigores de la existencia, es uno de los personajes dickensianos más ricos de encanto y de humor. Y el judío Riah, empleado de un sórdido especulador, Lammle, que lo aterroriza e insulta y al mismo tiempo lo usa como testaferro para practicar la usura mientras sigue fingiéndose persona respetable y desinteresada, trata de contrabalancear el mal cuyo instrumento lo obligan a ser, prodigando secretamente sus dones de genio benéfico. El resultado es un perfecto apólogo sobre el antisemitismo, ese mecanismo mediante el cual la sociedad hipócrita siente la necesidad de crearse una imagen del judío para atribuirle sus propios vicios. Este Riah es de una dulzura tan inerme que parecería asustado, si no fuera por que en el abismo de su desamparo encuentra la manera de crear un espacio de libertad y desquite, junto con las otras dos desamparadas y sobre todo con el activo consejo de la modista para muñecas (también angelical, pero capaz de infligir al odioso Lammle un suplicio diabólico).

Este espacio del bien está representado materialmente por un terrazo en el techo de la tétrica oficina del banco de empeños, en medio de la sordidez de la City, donde Riah pone a disposición de las dos muchachas retazos de tela para los vestidos de las muñecas, perlitas, libros, flores y frutas, mientras «por todo alrededor una selva de viejos tejados decorosos trenzaban sus volutas de humo y hacían girar sus veletas, con todo el aire de viejas solteronas vanidosas que se abanican, arrogantes, y miran alrededor fingiendo una gran sorpresa».

En *Our mutual friend* hay lugar para el romance metropolitano y para la comedia de costumbres, pero también para personajes de interioridad compleja y trágica, como Bradley Headstone, ex proletario que una vez llegado a maestro es presa de un delirio de ascenso social y de prestigio que se convierte en una especie de

posesión diabólica. Lo seguimos en su enamoramiento de Lizzie, en sus celos que se convierten en obsesión fanática, en la proyección meticulosa y en la ejecución de un delito, y lo vemos después quedarse clavado repitiendo mentalmente las etapas de su crimen, incluso mientras enseña a sus alumnos. «De vez en cuando, delante de la pizarra, antes de empezar a escribir se detenía con el trozo de tiza en la mano y volvía a pensar en el lugar de la agresión, y si un poco más arriba o un poco más abajo el agua no sería más profunda y el declive más acentuado. Estaba casi tentado de hacer un dibujo en la pizarra para verlo más claro.»

Our mutual friend fue escrito en 1864-1865, *Crimen y castigo* en 1865-1866. Dostoyevski era un admirador de Dickens, pero no podía haber leído esta novela. «La extraña providencia que gobierna la literatura», escribe Pietro Citati en su bello ensayo sobre Dickens, «ha querido que, justo en los mismos años en que Dostoyevski componía *Crimen y castigo,* Dickens tratara de rivalizar con su propio alumno lejano, escribiendo las páginas del delito de Bradley Headstone... Si hubiera leído esa página, qué sublime habría encontrado Dostoyevski ese último rasgo, el dibujo en la pizarra.»

Citati tomó el título *El mejor de los mundos imposibles* del escritor de nuestro siglo que más ha amado a Dickens, G. K. Chesterton. Sobre Dickens, Chesterton ha escrito un libro y las introducciones a muchas novelas para las ediciones de la Everyman's Library. En la de *Our mutual friend,* empieza tomándoselas con el título. *Our mutual friend [Nuestro común amigo]* tiene un sentido en inglés como en italiano (y en español); pero «nuestro mutuo amigo», «nuestro amigo recíproco», ¿qué puede querer decir? Cabría objetar a Chesterton que la expresión aparece en la novela por primera vez dicha por Boffin, cuyo lenguaje, es siempre disparatado; y que, si bien el vínculo del título con el contenido de la novela no es de los más evidentes, el tema de la amistad verdadera o falsa, proclamada u oculta, torcida o sometida a prueba, circula por toda ella. Pero Chesterton, después de haber denunciado la impropiedad lingüística del título, declara que justamente por eso el título le gusta. Dickens no había hecho estudios regulares y nunca había sido un fino literato; por eso Chesterton lo ama, o sea, lo ama cuando se muestra como es, no cuando pretende ser otra cosa; y la predilección de Chesterton por *Our mutual friend* va hacia un Dickens que vuelve a los orígenes después de haber hecho diversos esfuerzos por afinarse y mostrar gustos aristocráticos.

Aunque Chesterton fue quien mejor reivindicó la grandeza

literaria de Dickens en la crítica de nuestro siglo, me parece que su ensayo sobre *Our mutual friend* revela un fondo de condescendencia paternalista del literato refinado hacia el novelista popular.

Para nosotros *Our mutual friend* es una obra maestra absoluta, tanto de invención como de escritura. Como ejemplos de escritura recordaré no sólo las metáforas fulmíneas que definen un personaje o una situación («—Qué honor —dijo la madre ofreciendo para que la besaran una mejilla sensible y afectuosa como la parte convexa de una cuchara»), sino también los fragmentos descriptivos, dignos de entrar en una antología del paisaje urbano: «Un atardecer gris, seco y polvoriento en la City de Londres tiene un aspecto poco prometedor. Las tiendas y las oficinas cerradas parecen muertas, y el terror nacional por los colores les da un aire de luto. Las torres y los campanarios de las numerosas iglesias asediadas por las casas, oscuras y ahumadas como el cielo que parece caerles encima, no disminuyen la desolación general; un reloj de sol en la pared de una iglesia, con su sombra negra ahora inútil, parece una empresa que hubiera quebrado y suspendido los pagos para siempre. Melancólicos desechos de guardianes y porteros barren melancólicos desechos de papeles en las cunetas donde otros melancólicos desechos se agachan a hurgar, buscar y revolver esperando descubrir algo para vender».

En la primera cita se trataba de expresar la distancia entre las humildes alegrías del terrado y las chimeneas de la City, vistas como nobles damas *(dowager)* altaneras; en Dickens, cada detalle descriptivo tiene siempre una función, entra en la dinámica del relato.

Otro motivo por el que esta novela es considerada una obra maestra es la representación de un cuadro social muy complejo de clases en conflicto; sobre este punto concuerdan la ágil e inteligente introducción de Piergiorgio Bellocchio para la edición de Garzanti y la de Arnold Kettle, totalmente concentrada en este aspecto, para la edición Einaudi. Kettle polemiza con George Orwell, quien en un famoso análisis «clasista» de las novelas dickensianas demostraba cómo el blanco a que apuntaba Dickens no eran los males de la sociedad, sino los de la naturaleza humana.

[1982]

Gustave Flaubert, Tres cuentos

Los *Tres cuentos (Trois contes)* se llaman en italiano *Tre racconti* y no podría ser de otra manera, pero el término *conte* (en lugar de *récit* o *nouvelle)* subraya el parentesco con la narrativa oral, con lo maravilloso y lo ingenuo, con la fábula. Esta connotación vale para los tres relatos: no sólo para *La leyenda de san Julián,* que es uno de los primeros documentos de la adhesión moderna al gusto «primitivo» por el arte medieval y popular, y para *Herodías,* reconstrucción histórica erudita, visionaria y estetizante, sino también para *Un corazón simple,* donde la realidad cotidiana contemporánea es vivida desde la simplicidad de espíritu de una pobre criada.

Los *Tres cuentos* son un poco la esencia de todo Flaubert y, como es posible leerlos en una noche, los aconsejo vivamente a todos los que con motivo del centenario quieran tributar un homenaje, aunque sea rápido, al sabio de Croisset. Más aún, quien tenga menos tiempo, puede dejar de lado *Herodías* (cuya presencia en el libro siempre me ha parecido un poco dispersiva y redundante) y concentrar toda la atención en *Un corazón simple* y *San Julián,* partiendo del dato fundamental que es el visual.

Hay una historia de la visualidad novelesca —de la novela como arte de hacer ver personas y cosas— que coincide con algunos momentos de la historia de la novela, pero no con todos. De Madame de Lafayette hasta Constant, la novela explora el alma humana con una acuidad prodigiosa, pero las páginas son como persianas cerradas que no dejan ver nada. La visualidad novelesca comienza con Stendhal y Balzac y llega con Flaubert a la relación perfecta entre palabra e imagen (el máximo de economía con el máximo de rendimiento). La crisis de la visualidad novelesca empezará medio siglo después, contemporáneamente al advenimiento del cine.

Un corazón simple es un relato enteramente hecho de cosas que se ven, de frases sencillas y ligeras en las que siempre sucede algo: la luna sobre los prados de Normandía iluminando unos bueyes echados, dos mujeres y dos niños que pasan, un toro que sale de la niebla y carga con el hocico bajo, Félicité que le arroja tierra a los ojos para que los otros puedan saltar un seto; o bien el puerto de

Honfleur con sus grúas que alzan a los caballos para depositarlos en los barcos, el sobrino joven que Félicité consigue ver un instante y que en seguida desaparece oculto por una vela; y sobre todo el pequeño cuarto de Félicité atestado de objetos, recuerdos de su vida y de la vida de sus amos, donde hay una pila de agua bendita hecha con un coco junto a una pastilla de jabón azul, el conjunto dominado por el famoso loro embalsamado, casi un emblema de lo que la vida no dio a la pobre criada. A través de los propios ojos de Félicité vemos nosotros todas estas cosas; la transparencia de las frases del relato es el único medio posible para representar la pureza y la nobleza natural en la aceptación de lo malo y lo bueno de la vida.

En *La leyenda de san Julián,* el mundo visual es el de un tapiz o una miniatura de un códice o una vidriera de catedral, pero lo vivimos desde dentro como si también nosotros fuéramos figuras bordadas, miniadas o compuestas de vidrios coloreados. Una profusión de animales de todas las formas, propia del arte gótico, domina el relato. Ciervos, gamos, halcones, gallos silvestres, cigüeñas: un impulso sanguinario arrastra al cazador Julián hacia el mundo animal y el relato transcurre en el límite sutil entre crueldad y piedad, hasta que nos parece haber entrado en el corazón mismo del universo zoomorfo. En una página extraordinaria, plumas, pelo, escamas sofocan a Julián; el bosque que lo rodea se transforma en un atestado y enmarañado bestiario de toda la fauna, inclusive exótica. (No faltan los papagallos, como un saludo desde lejos a la vieja Félicité.) En ese punto los animales ya no son el objeto privilegiado de nuestra vista, sino que somos nosotros los capturados por la mirada de los animales, por el firmamento de ojos que nos miran; sentimos que estamos pasando del otro lado: nos parece ver el mundo humano a través de redondos e impasibles ojos de búho.

El ojo de Félicité, el ojo del búho, el ojo de Flaubert. Comprendemos que el verdadero tema de este hombre aparentemente tan encerrado en sí mismo ha sido la identificación con el otro. En el abrazo sensual de san Julián al leproso podemos reconocer el arduo punto de llegada a que tiende la ascesis de Flaubert como programa de vida y de relación con el mundo. Tal vez los *Tres cuentos* sean el testimonio de uno de los itinerarios espirituales más extraordinarios que jamás se hayan cumplido al margen de todas las religiones.

[1980]

Lev Tolstói, Dos húsares

Entender cómo construye Tolstói su narración no es fácil. Lo que muchos narradores dejan al descubierto —esquemas simétricos, vigas portantes, contrapesos, charnelas giratorias— en él permanece oculto. Oculto no quiere decir inexistente: la impresión que da Tolstói de llevar a la página escrita «la vida» misma (esa misteriosa entidad que para definirla estamos obligados a partir de la página escrita) no es sino un resultado de arte, es decir un artificio más sabio y complejo que muchos otros.

Uno de los textos en que la «construcción» de Tolstói es más visible es *Dos húsares,* y como éste es uno de los cuentos más típicos —del Tolstói primero y más directo— y de los más bellos entre los suyos, observando cómo está hecho podemos aprender algo sobre la forma de trabajar del autor.

Escrito y publicado en 1856, *Dva gusara* se presenta como evocación de una época ya remota, los comienzos del siglo XIX, y el tema es la vitalidad impetuosa y sin freno, una vitalidad vista como lejana ya, perdida, mítica. Las posadas donde los oficiales en traslado esperan el cambio de los caballos de los trineos y se despluman jugando a las cartas, los bailes de la nobleza de provincia, las noches de juerga «con los gitanos»: Tolstói representa y mitifica en la clase alta esa violenta energía vital, casi un fundamento natural (perdido) del feudalismo militar ruso.

Todo el cuento gira en torno a un héroe para quien la vitalidad es razón suficiente de éxito, de simpatía, de dominio, y que encuentra en sí misma, en la propia indiferencia a las reglas y en los propios excesos, una moral y una armonía propias. El personaje del conde Turbín, oficial de húsares, gran bebedor y jugador, mujeriego y duelista, no hace sino concentrar en sí la fuerza vital difusa en la sociedad. Sus poderes de héroe mítico consisten en dar salidas positivas a esta fuerza que en la sociedad manifiesta sus potencialidades destructoras: un mundo de tahúres, dilapidadores de los dineros públicos, borrachínes, fanfarrones, estafadores, libertinos, pero en el que una cálida indulgencia recíproca transforma en juego y en fiesta todos los conflictos. La civilidad de

buena cuna apenas disimula una brutalidad de horda de bárbaros; para el Tolstói de *Dos húsares,* la barbarie es el ayer inmediato de la Rusia aristocrática, y en esa barbarie residía su verdad y su salud. Basta pensar en la aprensión con que en el baile de la nobleza de K., la dueña de casa ve entrar al conde Turbín.

En cambio Turbín une en sí violencia y ligereza; Tolstói le hace hacer siempre lo que no se debe, pero da a sus movimientos una milagrosa justeza. Turbín es capaz de hacerse prestar dinero por un esnob sin tener la menor intención de devolverlo, más aún, es capaz de insultarlo y maltratarlo, de seducir súbitamente a una viudita (hermana de su acreedor) escondiéndose en el carruaje de ella, y de no tener empacho en comprometerla mostrándose con la pelliza de su difunto marido; pero es también capaz de gestos de desinteresada galantería, como retroceder en su viaje en trineo para darle un beso mientras duerme y volver a marcharse. Turbín es capaz de decir a cualquiera en la cara lo que se merece; trata de tahúr al tahúr, después le quita a la fuerza el dinero mal ganado para devolverlo al bobo que se ha dejado engañar, y la cantidad sobrante la regala a los gitanos.

Pero ésta es sólo la mitad del relato, los ocho primeros capítulos de los dieciséis que tiene. En el capítulo IX hay un salto de veinte años: estamos en 1848, Turbín ha muerto en un duelo hace tiempo y su hijo es a su vez oficial de húsares. También él llega a K., de camino hacia el frente, y encuentra a algunos de los personajes de la primera historia: el caballerizo tonto, la viudita convertida en una resignada matrona, más una hija jovencita para que la nueva generación sea simétrica de la vieja. La segunda parte del cuento —de pronto lo vemos— repite como un espejo la primera, pero en sentido contrario: a un invierno de nieve, trineo y vodka, responde una benigna primavera de jardines al claro de luna, al primer siglo XIX salvaje responde un pleno siglo XIX ordenado, con sus labores de punto y su aburrimiento tranquilo en la calma familiar. (Esta era la contemporaneidad para Tolstói: es difícil hoy para nosotros situarnos en su perspectiva.)

Él nuevo Turbín forma parte de un mundo más educado y se avergüenza de la fama de calavera que ha dejado su padre. Mientras el padre pegaba y maltrataba al criado pero establecía con él una especie de complementariedad y confianza, el hijo no hace más que regañar al criado y lamentarse, insultante también, pero estridente y blando. Hay también aquí una partida de naipes, por pocos rublos, y el joven Turbín con sus pequeños cálculos no se abstiene de desplumar a la dueña de casa que lo hospeda, mientras a escondidas

corteja a su hija. Lo que su padre tenía de prepotente y generoso, lo tiene él de mezquino; pero es sobre todo un indeciso, un palurdo. El *flirt* es una sucesión de equívocos; una seducción nocturna se reduce a una torpe tentativa, Turbín hace un mal papel; incluso el duelo que estaba a punto de producirse se diluye en la rutina.

En este cuento de costumbres militares, obra del más grande escritor de guerra *en plein air,* se diría que la gran ausente es justamente la guerra. Y sin embargo es un cuento de guerra: las dos generaciones (aristocrático-militares) de los Turbín son, respectivamente, la que derrotó a Napoleón y la que reprimió la revolución en Polonia y en Hungría. Los versos que Tolstói pone como epígrafe asumen un significado polémico con respecto a la Historia con hache mayúscula, que sólo tiene en cuenta las batallas y los planes estratégicos y no la sustancia de que están hechas las existencias humanas. Es ya la polémica que Tolstói desplegará unos diez años después en *Guerra y paz:* aunque no nos separemos aquí de las costumbres de los oficiales, el desarrollo de este mismo discurso llevará a Tolstói a contraponer a los grandes jefes la masa campesina de los soldados rasos como verdaderos protagonistas históricos.

Lo que le importa a Tolstói, pues, no es tanto exaltar la Rusia de Alejandro I en contraposición a la de Nicolás I, como buscar el vodka de la historia (véase el epígrafe), el combustible humano. El comienzo de la segunda parte (capítulo IX) —que hace *pendant* a la introducción, a sus flashes nostálgicos, un poco consabidos— no se inspira en una nostalgia genérica del pasado, sino en una compleja filosofía de la historia, en un balance de los costos del progreso. «...Mucho de bueno y mucho de malo, entre lo viejo, había desaparecido; mucho de bueno, entre lo nuevo, se había desarrollado, y mucho, pero mucho más —entre lo nuevo— incapaz de desarrollo, monstruoso, había hecho su aparición bajo el sol.»

La plenitud de vida tan elogiada por los comentaristas de Tolstói es —en este cuento como en el resto de su obra— la comprobación de una ausencia. Como en el narrador más abstracto, lo que cuenta en Tolstói es lo que no se ve, lo que no se dice, lo que podría estar y no está.

[19731

Mark Twain, El hombre que corrompió a Hadleyburg

Mark Twain no sólo tenía conciencia de su papel de escritor de entretenimiento popular, sino que se enorgullecía de él. «Nunca, en ningún caso, he tratado de hacer que las clases cultas fuesen más cultas», escribe en 1889 en una carta a Andrew Lang. «No estaba equipado para ello: me faltaban tanto las dotes naturales como la preparación. En este sentido, ambiciones no las he tenido nunca, siempre he andado a la caza de piezas más grandes: las masas. Rara vez me he propuesto instruirlas, pero he hecho todo lo que he podido por divertirlas. Con divertirlas, nada más, ya daría por satisfecha mi máxima y constante ambición.»

Como profesión de ética social del escritor, ésta de Mark Twain tiene por lo menos el mérito de ser sincera y verificable, más que muchas otras cuyas ambiciosas pretensiones didascálicas obtuvieron y perdieron crédito en los cien últimos años: él era realmente hombre de masa, y la idea de tener que inclinarse desde un peldaño más alto para poder hablar a su público le es por completo ajena. Y hoy, al reconocerle el título de *folk-writer* o cuentahistorias de la tribu —esa tribu multiplicada en inmensa escala que es la Norteamérica provinciana de su juventud—, no sólo se le atribuye el mérito de divertir, sino el de haber juntado un stock de materiales de construcción del sistema de mitos y fábulas de Estados Unidos, un arsenal de instrumentos narrativos que la nación necesitaba para formarse una imagen de sí misma.

En cambio, como profesión estética, resulta más difícil desmentir su filisteísmo declarado, y aun los críticos que han alzado a Mark Twain al lugar que se merece en el panteón literario norteamericano dan por descontado que a su talento espontáneo y un poco desaliñado sólo le faltaba un interés por la forma. Y sin embargo el gran logro de Twain sigue siendo el haber dado la prueba de un estilo y justamente de alcance histórico: el ingreso del lenguaje hablado americano, con la estridente voz de Huck Finn como recitante. ¿Se trata de una conquista inconsciente, de un descubrimiento que hizo por casualidad? Toda su obra, a pesar de ser desigual e indisciplinada, indica lo contrario, así como hoy puede

resultar claro que las formas de la comicidad verbal y conceptual —desde la frase ingeniosa hasta el *nonsense*— son objeto de estudio en cuanto mecanismos elementales de la operación poética, y el humorista Mark Twain se nos presenta como un infatigable experimentador y manipulador de instrumentos lingüísticos y retóricos. A los veinte años, cuando todavía no había escogido su afortunado seudónimo y escribía en un periodicucho de Iowa, su primer éxito había sido el lenguaje totalmente disparatado, ortográfica y gramaticalmente, de las cartas de un personaje caricaturesco.

Justamente porque tiene que escribir sin interrupción para los diarios, Mark Twain anda siempre a la caza de nuevas invenciones formales que le permitan obtener de cualquier tema efectos humorísticos, y el resultado es que si hoy su historieta de *La célebre rana saltarina... (The jumping frog)* nos deja fríos, cuando la retraduce al inglés de una traducción francesa, todavía nos divierte.

Juglar de la escritura, no en virtud de una exigencia intelectual sino por su vocación de *entertainer* de un público que es cualquier cosa menos refinado (y no olvidemos que su producción escrita va unida a una intensa actividad de conferenciante y charlista público itinerante, pronto a medir el efecto de sus aciertos por las reacciones inmediatas de los oyentes), Mark Twain sigue procedimientos que no son tan diferentes de los utilizados por el autor de vanguardia que hace literatura con la literatura: basta ponerle en las manos un texto escrito cualquiera y empieza a jugar con él hasta que aparece un cuento. Pero debe ser un texto que no tenga nada que ver con la literatura: una relación al ministerio sobre un suministro de carne enlatada al general Sherman, las cartas de un senador de Nevada en respuesta a sus electores, las polémicas locales de los diarios de Tennessee, las rúbricas de un diario agrícola, un manual alemán de instrucciones para evitar los rayos, e incluso la declaración de réditos para la oficina de impuestos.

En la base de todo está su opción por lo prosaico contra lo poético: fiel a este código, es el primero que consigue dar voz y figura a la sorda corporeidad de la vida práctica americana —sobre todo en las obras maestras de la saga fluvial *Huckleberry Finn* y *Viejos tiempos en el Mississippi*—, y por otra parte —en muchos de los cuentos— se ve llevado a transformar este espesor cotidiano en una abstracción lineal, en un juego mecánico, en un esquema geométrico. (Una estilización que encontraremos, treinta o cuarenta años después, traducida al mudo lenguaje del mimo, en los *gags* de Buster Keaton.)

En los cuentos que tienen por tema el dinero se ve claramente esta doble tendencia: representación de un mundo que no tiene más imaginación que la económica, en la que el dólar es el único *deus ex-machina* operante, y al mismo tiempo demostración de que el dinero es algo abstracto, cifra de un cálculo que sólo existe en el papel, medida de un valor inaferrable en sí, convención lingüística que no remite a ninguna realidad sensible. En *El hombre que corrompió a Hadleyburg (The man that corrupted Hadleyburg,* 1899), el espejismo de un saco de monedas de oro desencadena la degradación moral de una austera ciudad de provincias; en *La herencia de 30.000 dólares* (1904) se gasta con la imaginación una herencia fantasmal; en *El billete de un millón de libras* (1893), un cheque por un importe demasiado alto atrae la riqueza sin necesidad de depositarlo ni de cambiarlo. En la narrativa del siglo pasado el dinero ocupaba un lugar importante: fuerza motriz de la historia en Balzac, piedra de toque de los sentimientos en Dickens; en Mark Twain el dinero es juego de espejos, vértigo del vacío. Protagonista de su más famoso cuento es la pequeña ciudad de Hadleyburg *«honest, narrow, selfrighteous, and stingy»:* honrada, estrecha, hipócrita y tacaña. Todos lo ciudadanos, resumidos en sus diecinueve notables más respetados, y estos diecinueve resumidos en Mister Edward Richards y esposa, los cónyuges cuyas metamorfosis internas seguimos, o mejor, la revelación de sí mismos a sí mismos. Todo el resto de la población es coro, coro en el verdadero sentido de la palabra por cuanto acompaña el desarrollo de la acción cantando estribillos, y con un corifeo o voz de la conciencia cívica llamado anónimamente *the saddler,* el talabartero. (De vez en cuando se asoma un trasgo inocente, el vagabundo Jack Halliday, única concesión marginal al color local, fugaz recuerdo de la saga del Mississippi.)

También las situaciones están reducidas a ese mínimo que sirve para hacer funcionar el mecanismo del cuento: en Hadleyburg cae como del cielo un premio —160 libras de oro, equivalentes a 40.000 dólares— del que no se conoce ni el donante ni el destinatario, pero que en realidad —nos enteramos desde el principio— no es una donación, sino una venganza y una burla para desenmascarar a los campeones del rigorismo mostrándolos como hipócritas y bribones. El instrumento de la burla es un talego, una carta en un sobre que ha de abrirse de inmediato, una carta en un sobre que ha de abrirse después, más diecinueve cartas todas iguales mandadas por correo, más varias posdatas y otras misivas (los textos epistolares siempre ocupan un lugar destacado en las tramas de Mark Twain), que giran todas en torno a una frase

misteriosa, verdadera palabra mágica: quien la conozca obtendrá el talego de oro.

El presunto donante y auténtico castigador es un personaje cuya identidad no se sabe; quiere vengar una ofensa —no dice cuál— que le ha hecho — impersonalmente— la ciudad: la indeterminación lo rodea como de un halo sobrenatural, la invisibilidad y la omnisciencia lo convierten en una especie de dios: nadie se acuerda de él, pero él los conoce a todos y sabe prever las reacciones de todos.

Otro personaje mítico por obra de la indeterminación (y de la invisibilidad, porque ha muerto) es Barclay Goodson, ciudadano de Hadleyburg diferente de todos los demás, el único capaz de desafiar a la opinión pública, el único capaz del gesto inaudito de regalar 20 dólares a un extranjero arruinado en el juego. Nada más se nos dice de él, queda en la sombra en qué consistía su empecinada oposición a toda la ciudad.

Entre un donante misterioso y un destinatario difunto se entromete la ciudad en la persona de sus diecinueve notables, los Símbolos de la Incorruptibilidad. Cada uno de ellos pretende —y casi se convence de ello— identificarse, si no con el aborrecido Goodson, por lo menos con quien Goodson ha designado como sucesor.

Esta es la corrupción de Hadleyburg: la avidez por poseer un talego de dólares de oro sin dueño da fácilmente por tierra con todo escrúpulo de conciencia y lleva rápidamente a la mentira, a la estafa. Si se piensa en lo misteriosa, indefinible, llena de sombras que es la presencia del pecado en Hawthorne y en Melville, la de Mark Twain nos parece una versión simplificada y elemental de la moral puritana, con una doctrina de la caída y la gracia no menos radical, pero convertida en una regla de higiene clara y racional como el uso del cepillo de dientes.

Él también tiene sus reticencias: si sobre la intachabilidad de Hadleyburg pesa una sombra es la de una falta cometida por el pastor, el reverendo Burgess, pero de ella sólo se habla en los términos más vagos: *«the thing»,* la cosa. En realidad Burgess no ha cometido esa falta y el único que lo sabe —pero se ha guardado de decirlo— es Richards; ¿tal vez la había cometido él? (también esto queda en la sombra). Ahora bien, cuando Hawthorne no dice cuál ha sido la falta cometida por el pastor que deambula con la cara cubierta por un velo negro, su silencio pesa en todo el cuento; cuando Mark Twain no lo dice, es sólo señal de que para los fines del cuento ése es un detalle que no interesa.

Algunos biógrafos cuentan que Mark Twain estaba sometido a

una severa censura previa por parte de su mujer, Olivia, quien ejercía sobre sus escritos un derecho de supervisión moralizadora. (Se dice que a veces él llenaba la primera versión de un escrito de expresiones desbocadas o blasfemas, a fin de que el rigor de su mujer encontrara un blanco fácil para desahogarse y no atacara la sustancia del texto.) Pero se puede estar seguro de que más severa que la censura conyugal fuera una autocensura tan hermética que se parecía a la inocencia.

La tentación del pecado tanto para los notables de Hadleyburg como para los esposos Foster (en *La herencia de 30.000 dólares)* cobra la forma incorpórea del cáculo de capitales y dividendos; pero entendámonos: hay culpa porque se trata de dinero que no existe. Cuando las cantidades de tres o seis ceros tienen un respaldo en el banco, el dinero es la prueba y el premio de la virtud: ninguna sospecha de culpa roza al Henry Adams de *El billete de un millón de libras* (homónimo, como por casualidad, del primer crítico de la mentalidad americana), que especula con la venta de una mina californiana escudándose en un cheque auténtico aunque sin fondos. Henry Adams conserva su candor como el héroe de un cuento popular o de uno de aquellos filmes de los años treinta en que la Norteamérica democrática finge creer todavía en la inocencia de la riqueza, como en los tiempos de oro de Mark Twain. Sólo arrojando una mirada al fondo de las minas —las reales y las psicológicas— asomará la sospecha de que las verdaderas culpas son otras.

[1972]

Henry James, Daisy Miller

Daisy Miller apareció en una revista en 1878 y en volumen en 1879. Fue uno de los raros cuentos (tal vez el único) de Henry James del que se puede decir que tuvo en seguida éxito popular. Desde luego en su obra, toda bajo el signo de la elusividad, de lo no dicho, de la esquivez, este cuento se nos aparece como uno de los más claros, con el personaje de una muchacha llena de vida, que explícitamente aspira a simbolizar el desprejuicio y la inocencia de la joven Norteamérica. Y sin embargo es un cuento no menos misterioso que los demás de este introvertido autor, un entretejido de temas que asoman, siempre entre luz y sombra, a lo largo de toda su obra.

Como muchos de los cuentos y novelas de James, *Daisy Miller* se desarrolla en Europa y Europa es también aquí la piedra de toque con que se enfrenta Norteamérica. Una Norteamérica reducida a un *espécimen* sintético: la colonia de los cándidos turistas estadounidenses en Suiza y en Roma, ese mundo al que perteneció Henry James en los años de su juventud, de espaldas al suelo natal y antes de echar raíces en la británica patria ancestral.

Lejos de la propia sociedad y de las razones prácticas que dictan las normas del comportamiento, inmersos en una Europa que representa una sugestión de cultura y nobleza y al mismo tiempo un mundo promiscuo y un poco contaminado del que hay que mantenerse a distancia, estos americanos de James son presa de una inseguridad que los lleva a duplicar el rigorismo puritano, la salvaguardia de las conveniencias. Winterbourne, el joven americano que estudia en Suiza, está predestinado —en opinión de su tía— a cometer errores porque hace demasiado tiempo que vive en Europa y ya no sabe distinguir a sus compatriotas «bien» de los que son de baja extracción. Pero esta inseguridad sobre la propia identidad social está en todos ellos —los exiliados voluntarios en los que James se espejea—, ya sean rigoristas *(stiff)* o emancipados. El rigorismo —americano y europeo— está representado por la tía de Winterbourne, que no por nada ha elegido residir en la calvinista Ginebra, y por Mistress Walker, que es un poco la contrafigura de la tía, caída en la

blandura de la atmósfera romana. Los emancipados son la familia Miller, enviada a la deriva en una peregrinación europea impuesta como deber cultural inherente a su posición: una Norteamérica provinciana, tal vez de nuevos millonarios de origen plebeyo, ejemplificada en tres personajes: una madre medio evaporada, un muchachito petulante y una bella muchacha que, armada solamente de su barbarie y de su espontaneidad vital, es la única que llega a realizarse como personalidad moral autónoma, a construirse una libertad aunque precaria.

Winterbourne entrevé todo esto, pero hay en él (y en James) demasiada deferencia hacia los tabúes sociales y hacia el espíritu de casta, y sobre todo hay en él (y en James no digamos) demasiado miedo a la vida (léase: las mujeres). Aunque al principio y al final se insinúe una relación del joven con una dama extranjera de Ginebra, justo en la mitad del cuento el miedo de Winterbourne frente a la perspectiva de un verdadero enfrentamiento con el otro sexo se declara explícitamente; y podemos reconocer en el personaje un autorretrato juvenil de Henry James y de su nunca desmentida sexofobia.

Esa indefinida presencia que era para James el «mal» —vagamente relacionada con la sexualidad pecaminosa o más visiblemente representada por la ruptura de una barrera de clase— despierta en él un horror mezclado de atracción. El alma de Winterbourne —es decir esa construcción sintáctica hecha de vacilaciones, dilaciones y autoironía, característica de los paisajes introspectivos de James— está dividida: una parte de él confia ardientemente en la «inocencia» de Daisy para decidirse a admitir que está enamorado de ella (y la prueba *post mortem* de esta inocencia será la que lo reconcilie con ella, como hipócrita que es), mientras que la otra parte de sí mismo confia en reconocer en Daisy a una criatura desclasada e inferior, a quien es lícito «faltar al respeto». (Y no parece que sea porque se sienta impulsado a «faltarle al respeto», sino tal vez únicamente por la satisfacción de pensarlo así.)

El mundo del «mal» que se disputa el alma de Daisy está representado primero por el mayordomo Eugenio, después por el servicial señor Giovanelli, romano, cazador de dotes, y más aún, por toda la ciudad de Roma, con sus mármoles y sus musgos y sus miasmas causantes de la malaria. El peor veneno de las habladurías con que los americanos de Europa castigan a la familia Miller es una constante, oscura alusión al mayordomo que viaja con ellos y que —en ausencia de Mister Miller— ejerce una no bien definida autoridad

sobre madre e hija. Los lectores de *Otra vuelta de tuerca* saben hasta qué punto en el mundo de los criados se puede encarnar para James la presencia informe del «mal». Pero este mayordomo (el término inglés es más preciso: *courier,* es decir, el criado que acompaña a los amos en los grandes viajes y que se encarga de organizar sus desplazamientos y estancias) podría ser incluso todo lo contrario (por lo poco que se lo ve), es decir el único de la familia que representa la autoridad moral paterna y el respeto de las conveniencias. Tal vez el sacrilegio consiste justamente sólo en esto: el haber sustituido la imagen del padre por la de un hombre de clase inferior. El hecho de que tenga un nombre italiano prepara ya para lo peor: se verá que ir a parar a Italia no es sino un descenso a los infiernos (igualmente letal aunque menos fatídico que el del profesor Aschenbach en Venecia, en el cuento que Thomas Mann escribirá treinta y cinco años después).

A diferencia de Suiza, Roma no puede inspirar autocontrol a las muchachas americanas por la sola fuerza del paisaje, de las tradiciones protestantes y de la austera sociedad. El paseo de los carruajes por el Pincio provoca un torbellino de habladurías, en medio del cual no se sabe si el honor de las muchachas americanas es protegido para que no pierdan prestigio en contacto con condes y marqueses romanos (las herederas del Middle West empiezan a ambicionar los blasones) o para que no se hundan en el pantano de la promiscuidad con una raza inferior. Esta presencia de un peligro, más aún que con el obsequioso señor Giovanelli (que, como Eugenio, también podría ser un garante de la virtud de Daisy, si no fuera por su oscuro nacimiento), se identifica con un personaje mudo pero no por eso menos determinante en el mecanismo del cuento: la malaria.

En la Roma del siglo pasado caen por la noche las exhalaciones mortíferas de los pantanos circundantes: he ahí el «peligro», alegoría de cualquier otro peligro posible, la fiebre perniciosa pronta a arrebatar a las muchachas que salen por las noches solas o mal acompañadas. (Mientras que ir en barca de noche por las asépticas aguas del Léman no hubiera presentado esos riesgos.) A la malaria, oscura divinidad mediterránea, es sacrificada Daisy Miller, cuya resistencia no había conseguido vencer ni el puritanismo de sus compatriotas ni el paganismo de los nativos, y justamente por eso, por unos y por otros, condenada al holocausto en el centro mismo del Coliseo donde las miasmas nocturnas se espesan, envolventes e impalpables como las frases en las que James parece siempre estar a punto de decir algo que no dice.

[1971]

Robert Louis Stevenson, El pabellón en las dunas

El pabellón en las dunas (The pavilion on the links) es ante todo la historia de una misantropía: una misantropía juvenil, hecha de presunción y de selvatiquez, misantropía que en un joven quiere decir sobre todo misoginia y que impulsa al protagonista a cabalgar solo por los brezales de Escocia, durmiendo bajo una tienda de campaña y alimentándose de *porridge.* Pero la soledad de un misántropo no abre muchas posibilidades narrativas: el relato nace del hecho de que los jóvenes misántropos o misóginos son dos, que se esconden ambos, uno espiando al otro, en un paisaje que evoca por sí mismo la soledad y la selvatiquez.

Podemos decir entonces que *El pabellón en las dunas* es la historia de la relación entre dos hombres que se asemejan, casi dos hermanos, vinculados por una común misantropía y misoginia, y de cómo su amistad se transforma, por razones que permanecen misteriosas, en enemistad y lucha. Pero en las tradiciones novelescas la rivalidad entre dos hombres presupone una mujer. Y una mujer que abra una brecha en el corazón de dos misóginos debe ser objeto de un amor exclusivo e incondicional, capaz de llevar a los dos a rivalizar en caballerosidad y altruismo. Será pues una mujer amenazada por un peligro, por enemigos frente a los cuales los dos ex amigos convertidos en rivales terminan siendo solidarios y aliados incluso en su rivalidad amorosa.

Diremos entonces que *El pabellón en las dunas* es un gran juego del escondite jugado por adultos: los dos amigos se esconden y se espían entre sí, y en su juego la baza es la mujer; y se esconden y se espían los dos amigos y la mujer por un lado y los misteriosos enemigos por el otro, en un juego en el que la baza es la vida de un cuarto personaje que no tiene otro papel que el de esconderse en un paisaje que parece hecho a propósito para esconderse y espiarse.

Así pues *El pabellón en las dunas* es una historia resultante de un paisaje. De las dunas desoladas de la costa escocesa no puede nacer sino una historia de gentes que se esconden y se espían. Pero para dar evidencia a un paisaje no hay mejor sistema que introducir en él un elemento extraño e incongruente. Y Stevenson, para

amenazar a sus personajes, hace aparecer entre los brezales y las arenas movedizas de Escocia nada menos que la tenebrosa sociedad secreta italiana de los carbonarios, con sus negros sombreros en forma de terrón de azúcar.

Mediante aproximaciones y alternativas he tratado de individualizar no tanto el núcleo secreto de este relato —que, como suele suceder, tiene más de uno—, como el mecanismo que asegura su poder sobre el lector, su fascinación, que no desaparece a pesar de la aproximativa yuxtaposición de diversos relatos que Stevenson emprende y deja caer. De éstos el más fuerte es sin duda el primero, el relato psicológico de la relación entre dos amigos-enemigos, tal vez primer esbozo de la historia de los hermanos-enemigos en *El señor de Ballantrae,* y que empieza apenas a precisarse en una contraposición ideológica: Northmour, byroniano libre-pensador, y Cassilis, campeón de las virtudes victorianas. El segundo es el relato sentimental, y el más débil, con la carga de dos personajes convencionales: la muchacha modelo de todas las virtudes y el padre en quiebra fraudulenta permanente, de una avaricia sórdida.

Finalmente triunfa el tercer motivo, el de lo novelesco puro, con el tema que desde el siglo XIX hasta hoy no ha perdido efecto: el de la inasible conjuración que extiende sus tentáculos por todas partes. Triunfa por diversos motivos: porque la mano del Stevenson que representa con pocos trazos la presencia amenazadora de los carbonarios —desde el dedo que chirría en el vidrio mojado, hasta el sombrero negro que caracolea en las arenas movedizas— es la misma que (aproximadamente en los mismos años) representaba el aproximarse de los piratas a la posada Admiral Benbow en *La isla del tesoro.* Y además porque el hecho de que los carbonarios, a pesar de ser hostiles y temibles, gozan de la simpatía del autor, según la tradición romántica inglesa, y tienen evidentemente razón contra el banquero odiado por todos, introduce en la compleja partida que se está jugando un contraste interno más, y más convincente y eficaz que los otros dos: los dos amigos-rivales, aliados para defender a Huddlestone por compromiso de honor, están por conciencia de parte de los enemigos carbonarios. Y por último porque estamos más que nunca poseídos por el espíritu del juego infantil, entre asedios, salidas, asaltos de bandas rivales.

El gran recurso de los niños es saber extraer todas las sugestiones y emociones del terreno de que disponen para sus juegos. Stevenson ha conservado ese don: comienza con la sugestión de ese pabellón refinado que surge en la naturaleza agreste (de «estilo italiano»: ¿no es quizás ya un anuncio de la próxima intrusión

de un elemento exótico y de extrañamiento?), después la entrada clandestina en la casa vacía, el descubrimiento de la mesa puesta, el fuego encendido, las camas preparadas, sin que aparezca alma viviente… un motivo de cuento infantil transferido a la novela de aventuras.

Stevenson publicó *El pabellón en las dunas* en la *Cornhill Magazine,* en los números de septiembre y octubre de 1880; dos años después, en 1882, lo incluyó en el volumen *Las nuevas noches árabes.* Entre las dos ediciones hay una diferencia visible: en la primera el relato figura como una carta testamento que un viejo progenitor, sintiendo acercarse la muerte, confia a sus hijos un secreto de familia: la forma en que conoció a la madre, ya muerta; durante todo el texto el narrador se dirige a los lectores con el vocativo «mis queridos hijos», llama a la heroína «vuestra madre», «la madre de mis hijos», y llama «vuestro abuelo» al siniestro personaje que fuera el padre de ella. La segunda versión, la del volumen, entra en lo vivo de la narración con la primera frase: «De joven yo era un gran solitario»; se alude a la heroína como «mi mujer» o bien por su nombre: Clara, y al viejo como «su padre» o Huddlestone. Debería ser uno de esos cambios que implican un estilo completamente diferente, más aún, una naturaleza diferente del relato; en cambio las correcciones son mínimas: la supresión del preámbulo, de las admoniciones a los hijos, de las expresiones más conmovidas con referencia a la madre; todo el resto permanece igual. (Otros cortes y correcciones se refieren al viejo Huddlestone, cuya infamia, en la primera versión, en vez de atenuarse por *pietas* familiar, como era de esperar, se acentuaba. Tal vez porque para las convenciones teatrales y novelescas era muy natural que una heroína angelical tuviera un padre de sórdida avaricia, mientras que el verdadero problema era el de hacer aceptar el fin atroz de un pariente sin el consuelo de cristiana sepultura, lo cual se justificaba moralmente si ese pariente era un perfecto sinvergüenza.)

Según el responsable de una reciente edición de la Everyman's Library, M.R. Ridley, *El pabellón en las dunas* debe considerarse un relato fracasado, los personajes no suscitan ningún interés en el lector: sólo la primera versión, en que el relato nace del corazón de un secreto familiar, consigue comunicar calor y tensión. Por eso, contrariamente a la regla según la cual se considera definitiva la última edición corregida por el autor, M.R. Ridley restablece el texto en la versión de la revista *Cornhill.* No nos ha parecido que debíamos seguirlo. En primer lugar no coincido con su juicio de valor: considero este relato como uno de los mejores de Stevenson y

justamente en la versión de *Las nuevas noches árabes*. En segundo lugar, yo no estaría tan seguro del orden de sucesión de estas versiones: pienso más bien en estratos diferentes que corresponden a las inseguridades del joven Stevenson. El comienzo que el autor elegirá como definitivo es tan directo y tal su ímpetu que imagino más fácilmente a Stevenson atacando la escritura en ese tono seco y objetivo, como conviene a un relato de aventuras. Más adelante ve que las relaciones entre Cassilis y Northmour son de una complejidad que requiere un análisis psicológico más profundo que el que piensa abordar, y ve por otra parte que la historia de amor con Clara le sale fría y convencional; entonces da marcha atrás y vuelve a empezar la historia envolviéndola en una cortina humosa de afectos familiares; publica esta versión en la revista; después, insatisfecho de estas superposiciones afectadas, decide quitarlas, pero ha comprendido que el mejor sistema para mantener a distancia el personaje femenino es darlo por conocido y envolverlo en un respeto reverencial; por eso adopta la fórmula «mi esposa» en lugar de «vuestra madre» (salvo en un punto en que se olvida de corregir y hace un pequeño embrollo). Estas son conjeturas mías que sólo una investigación sobre los manuscritos permitiría confirmar o desmentir: de la comparación de las dos versiones impresas el único dato seguro que surge es la inseguridad del autor. Inseguridad en cierto modo connatural al juego del escondite con uno mismo de este relato de una infancia que uno quisiera prolongar aun sabiendo que ha terminado.

[1973]

Los capitanes de Conrad

Joseph Conrad murió hace treinta años, el 3 de agosto de 1924, en su casa de campo de Bishopsbourne, cerca de Canterbury. Tenía sesenta y seis años, veinte de los cuales los había pasado navegando y treinta escribiendo. Ya en vida fue un escritor de éxito, pero su verdadera fortuna en la crítica europea empezó después de su muerte: en diciembre del 24 salía un número de la *Nouvelle Revue Française* dedicado enteramente a él, con colaboraciones de Gide y Valéry: los restos mortales del capitán de navegación de altura bajaban al mar con la guardia de honor de la literatura más refinada e intelectual.

En estos pocos datos están ya implícitos rasgos de la figura de Conrad: la experiencia de una vida práctica y ajetreada, la vena copiosa del novelista popular, la exquisitez formal del discípulo de Flaubert y el parentesco con la dinastía decadentista de la literatura mundial. Hoy que su fortuna parece haber echado raíces en Italia, a juzgar al menos por el número de traducciones, podemos tratar de definir qué ha significado y significa para nosotros este escritor.

Creo que hemos sido muchos los que nos hemos acercado a Conrad impulsados por un reincidente amor a los escritores de aventuras, pero no sólo de aventuras: a aquellos a quienes la aventura les sirve para decir cosas nuevas de los hombres, y a quienes las vicisitudes y los países extraordinarios les sirven para dar más evidencia a su relación con el mundo. En mi biblioteca ideal, Conrad tiene su lugar junto al aéreo Stevenson, que sin embargo es casi su opuesto, como vida y como estilo. Y sin embargo más de una vez he estado tentado de desplazarlo a otro anaquel —menos al alcance de mi mano—, el de los novelistas analíticos, psicológicos, de los James, los Proust, de los recuperadores infatigables de cualquier migaja de sensación olvidada; o también al de los estetas más o menos malditos, a la manera de Poe, grávidos de amores traspuestos, si es que sus oscuras inquietudes ante un universo absurdo no lo destinan al anaquel —todavía sin ordenar y seleccionar bien— de los «escritores de la crisis».

En cambio, yo siempre lo he tenido ahí, al alcance de la mano,

con Stendhal, que se le parece tan poco, con Nievo, que no tiene nada que ver con él. Porque si nunca he creído en muchas cosas suyas, siempre he creído que era un buen capitán y que ponía en sus relatos eso que es tan difícil de escribir: el sentido de una integración en el mundo conquistada en la vida práctica, el sentido del hombre que se realiza en lo que hace, en la moral implícita en su trabajo, el ideal de saber estar a la altura de la situación, tanto en la cubierta de los veleros como en la página.

Este es el meollo de la narrativa conradiana. Y me gusta encontrarlo, sin escorias, en una obra no narrativa, *El espejo del mar,* volumen de prosas sobre temas marineros: la técnica de las entradas a puerto y de las salidas, las anclas, el velamen, el peso de la carga, etcétera.

¿Quién como Conrad en estas prosas ha sabido jamás escribir sobre los instrumentos de su trabajo con tanta exactitud técnica, con un amor tan apasionado y con tal ausencia de retórica y de estetismo? La retórica sólo apunta al final, en la exaltación de la supremacía naval inglesa, en la evocación de Nelson en Trafalgar, pero sirve para subrayar en estos escritos un fondo práctico y polémico que está siempre presente cuando Conrad habla de mar y de naves y se lo cree absorto en la contemplación de abismos metafísicos: él ponía siempre el acento en la nostalgia de las costumbres navales de los tiempos de la navegación a vela, siempre exaltaba su mito de una marinería británica en el ocaso.

Una polémica típicamente inglesa, porque Conrad fue inglés, eligió serlo y lo consiguió, y si su figura no se sitúa en el marco social inglés, si se lo considera sólo como un «huésped ilustre» de esa literatura, como lo definió Virginia Woolf, no se puede dar de él una exacta definición histórica. Que fuera polaco de nacimiento y se llamara Teodor Konrad Nalecz Korzieniowski, y tuviera «el alma eslava» y el complejo de la patria abandonada, y se pareciera a Dostoyevski al tiempo que lo odiaba por motivos nacionales, son cosas sobre las cuales se ha escrito mucho y que en el fondo poco nos interesan.

Conrad decidió entrar en la Marina mercante inglesa a los veinte años y en la literatura inglesa a los veintisiete. De la sociedad inglesa no asimiló tradiciones familiares, ni de cultura, ni de religión (a ésta fue siempre ajeno), pero se insertó en ella a través de la marinería, y la convirtió en su pasado, el *habitus* mental, y desdeñó lo que le parecía contrario a sus costumbres. Un personaje típicamente inglés, el del *capitán-gentleman,* es lo que quiso representar en la vida y en las más diversas encarnaciones de la

fantasía: heroica, romántica, quijotesca, caricatural, veleidosa, fracasada, trágica. Desde Mac Whirr, el impasible dominador de *Tifón,* hasta el protagonista de *Lord Jim,* que huye de la obsesión de haber cometido un acto de vileza.

De capitán, Lord Jim se convierte en comerciante: y aquí se abre la galería aún más abundante de personajes de traficantes europeos «empantanados» en los trópicos, que pueblan sus novelas. También éstas eran figuras que había conocido durante su experiencia naval en el archipiélago malayo. La etiqueta aristocrática del oficial marítimo y la degradación de los aventureros fracasados son los dos polos entre los cuales oscila su participación humana.

Esta pasión por los parias, los vagabundos, los maníacos la tuvo también un escritor bastante lejano pero más o menos contemporáneo: Maxim Gorki. Y es curioso ver cómo el interés por ese tipo de humanidad en que tanto se mezclan complacencia irracional y decadente (interés propio de toda una época literaria mundial, hasta Knut Hamsum y Sherwood Anderson) fue el terreno donde tanto el conservador británico como el revolucionario ruso hundieron las raíces de una concepción del hombre robusta y rigurosa.

Llegamos así a hablar de las ideas políticas de Conrad, de su feroz espíritu reaccionario. Desde luego, en el fondo de un horror tan exasperado, obsesivo por la revolución y los revolucionarios (que le hizo escribir novelas enteras contra los anarquistas sin haber conocido jamás uno, ni siquiera de vista), estaban su educación de noble terrateniente polaco y los ambientes que frecuentó de muchacho en Marsella, entre exiliados monárquicos españoles y ex esclavistas norteamericanos, contrabandeando armas para don Carlos. Pero sólo situándola en el marco inglés podemos reconocer en su posición un nudo histórico análogo al del Balzac de Marx o del Tolstói de Lenin.

Conrad vivió en un periodo de transición del capitalismo y del colonialismo británico, el paso de la navegación a vela a la navegación de vapor. Su mundo heroico es la civilización de los veleros de los pequeños armadores, un mundo de claridad racional, de disciplina en el trabajo, de valor y deber contrapuestos al mezquino espíritu de lucro. La nueva marinería de los barcos de las grandes compañías le parece sórdida y vil, como el capitán y los oficiales del *Patna,* que empujan a Lord Jim a traicionarse a sí mismo. Así, el que todavía sueña con las antiguas virtudes se transforma en un Quijote o se rinde, arrastrado al otro polo de la humanidad conradiana: los despojos humanos, los agentes

comerciales sin escrúpulos, los burócratas coloniales «empantanados», toda la morralla humana de Europa que empieza a apiñarse en las colonias y que Conrad contrapone a los viejos comerciantes-aventureros románticos, como su Tom Lingard.

En la novela *Victoria,* que se desarrolla en una isla desierta, en un feroz juego del escondite, está el don Quijote inerme, Heyst, están los sórdidos *desperados* y está la mujer combativa, Lena, que acepta la lucha contra el mal, muere, pero triunfa moralmente sobre el caos del mundo.

Porque en ese aire de *cupio dissolvi* que a menudo flota en las páginas de Conrad, la fe en las fuerzas del hombre nunca falla. Aunque alejado de cualquier rigor filosófico, Conrad intuyó el momento crucial del pensamiento burgués en el que el optimismo racionalista perdía las últimas ilusiones y un desencadenamiento de irracionalismos y misticismos invadía el terreno. Conrad veía el universo como algo oscuro y enemigo, pero a ello contraponía las fuerzas del hombre, su orden moral, su coraje. Frente a una avalancha negra y caótica que se le desplomaba encima, frente a una concepción del mundo grávida de misterios y de desesperaciones, el humanismo ateo de Conrad resiste y se empecina como Mac Whirr en medio del tifón. Fue un reaccionario irreductible, pero hoy su lección sólo puede aprenderla quien tenga fe en las fuerzas del hombre, quien reconozca en el trabajo su propia nobleza, quien sepa que ese «principio de fidelidad», que era lo que más le importaba, no se puede referir sólo al pasado.

[1954]

Pasternak y la revolución

A mediados del siglo XX vuelve a visitarnos la gran novela rusa del siglo XIX, como el espectro del rey a Hamlet. La emoción que suscita *El doctor Zhivago* en nosotros, sus primeros lectores, es ésta. Una emoción de carácter literario, en primer lugar, y, por lo tanto, no político; pero el término «literario» dice demasiado poco; donde sucede algo es en la relación entre lector y libro: uno se lanza a leer con el ansia de interrogación propia de las lecturas juveniles, de la época —justamente— en que leíamos por primera vez a los grandes rusos y no buscábamos este o aquel tipo de «literatura», sino una reflexión general sobre la vida, capaz de poner lo particular en relación directa con lo universal, de contener el futuro en la representación del pasado. Salimos al encuentro de esta novela rediviva con la esperanza de que nos diga algo sobre el futuro, pero la sombra del padre de Hamlet, como se sabe, lo que quiere es intervenir en los problemas de hoy, aunque refiriéndolos siempre a los tiempos en que vivía, a los hechos anteriores, al pasado. Nuestro encuentro con *El doctor Zhivago,* tan perturbador y emotivo, está sin embargo mezclado de insatisfacción, de desacuerdos. ¡Por fin un libro con el que se discute! Pero a veces, en mitad mismo del diálogo, nos damos cuenta de que estamos hablando cada uno de algo diferente. Es difícil discutir con los padres.

Incluso los métodos que el gran *revenant* usa para suscitar nuestra emoción siguen siendo los de su propio tiempo. No han pasado diez páginas desde el comienzo y un personaje ya se devana los sesos en torno al misterio de la muerte, del fin del hombre y de la esencia de Cristo. Pero lo sorprendente es que el clima en que se han de sostener esas argumentaciones ya estaba creado, y el lector se vuelve a zambullir en esa noción de literatura toda entretejida de interrogaciones supremas explícitas que en los últimos decenios nos habíamos acostumbrado a dejar de lado, es decir desde que se tendió a considerar a Dostoyevski, no como la figura central, sino como un gigantesco *outsider.*

Esta primera impresión no nos acompaña mucho tiempo. Para salir a nuestro encuentro el fantasma sabe encontrar las explanadas

donde más nos gusta detenernos: las de la narración objetiva, constituida enteramente por hechos, personas y cosas, de los cuales se puede extraer una filosofía sólo gota a gota, con esfuerzo y riesgo personales del lector, mejor que de las explanadas de la discusión intelectual novelada. La vena del filosofar apasionado sigue brotando en todo el libro, pero la vastedad del mundo que en él se mueve es tal que puede sostener esto y aún más. Y el tema principal del pensamiento de Pasternak —que naturaleza e historia no pertenecen a dos órdenes diferentes sino que forman un *continuo* en el que las existencias humanas se encuentran inmersas y por el que son determinadas— se expone mejor a través de la narración que mediante proposiciones teóricas. Las reflexiones se convierten en una sola cosa con la respiración de tanta humanidad y tanta naturaleza, y no amenazan, no malversan, de modo que, como ocurre siempre con los verdaderos narradores, el significado del libro debe buscarse, no en la suma de ideas enunciadas, sino en la suma de imágenes y sensaciones, en el sabor de vida, en los silencios. Y todas las proliferaciones ideológicas de la novela, esas discusiones que continuamente se encienden y se apagan, sobre naturaleza e historia, individuo y política, religión y poesía, como retomando viejas discusiones con amigos desaparecidos, y que crean algo como una alta cámara de resonancia para la rigurosa modestia de las vicisitudes de los personajes, nacen (para usar una bella imagen que Pasternak utiliza refiriéndose a la revolución) «como un suspiro demasiado tiempo contenido».

Y sin embargo podríamos decir que no hay libro más soviético que *El doctor Zhivago.* ¿Dónde podía haberse escrito sino en un país en que las muchachas todavía usan trenzas? Esos chicos de principios de siglo, Yura, Gordon y Tonia, que fundan un triunvirato «basado en la apología de la pureza», ¿no tienen acaso el mismo rostro fresco y remoto de los *komsomol* que tantas veces hemos encontrado en nuestros viajes con las delegaciones? Nos preguntábamos entonces, viendo las enormes reservas de energía del pueblo soviético sustraídas al vertiginoso afán (girar de las modas en el vacío pero también pasión por el descubrimiento, la prueba, la verdad) que ha conocido en los últimos años la conciencia de occidente (en la cultura, las artes, la moral, las costumbres), nos preguntábamos qué frutos hubiera dado esa asidua y exclusiva meditación en los propios clásicos, en una confrontación con una lección de los hechos cuando menos ardua, solemne, históricamente nueva. Este libro de Pasternak es una primera respuesta. No lo que más esperábamos, la respuesta de un joven, sino la de un viejo

literato, quizás aún más significativa, porque nos muestra la dirección inesperada de un itinerario interior que ha madurado en un largo silencio. El último sobreviviente de la vanguardia poética occidentalizante de los años veinte no ha hecho estallar en el «deshielo» una rueda de fuegos artificiales largo tiempo custodiada; también él, interrumpido mucho atrás el diálogo con la vanguardia internacional que era el espacio natural de la poesía, se pasó los años meditando en los clásicos del siglo XIX nacional, él también con la mirada clavada en el inigualable Tolstói. Pero ha leído a Tolstói de una manera muy distinta de la estética oficial, con su excesiva tendencia a señalarlo como modelo canónico. Y leyó la experiencia de sus años de un modo distinto del oficial. El resultado es un libro no sólo en las antípodas del barniz decimonónico del «realismo socialista», sino también el más rigurosamente negativo sobre el humanismo socialista. ¿Diremos que las opciones estilísticas se toman por casualidad? ¿Que si el Pasternak de la vanguardia se movía dentro de la problemática revolucionaria, el Pasternak «tolstoiano» no podía sino volverse hacia la nostalgia del pasado prerrevolucionario? Este sería, también, un juicio parcial. *El doctor Zhivago* es y no es un libro decimonónico escrito hoy, así como es y no es un libro de nostalgia prerrevolucionaria.

De los años de fuego de la vanguardia rusa y soviética, Pasternak salvó la tensión hacia el futuro, la interrogación conmovida sobre el hacerse de la historia; y ha escrito un libro que, nacido como fruto tardío de una gran tradición concluida, llega por sus caminos solitarios a ser contemporáneo de la principal literatura moderna occidental, a confirmar implícitamente las razones de ésta.

En efecto, creo que hoy una novela montada «como en el siglo XIX», que abarque una historia de muchos años, con una vasta descripción de sociedad, arriba necesariamente a una visión nostálgica, conservadora. Y éste es uno de los muchos motivos por los que disiento de Lukács; su teoría de las «perspectivas» puede volverse contra su género favorito. Creo que no por nada nuestro tiempo es el del cuento, la novela breve, el testimonio autobiográfico: hoy una narrativa verdaderamente moderna no puede sino poner su carga poética en el momento (cualquiera que sea) en que se vive, valorizándolo como decisivo e infinitamente significante; por eso debe estar «en el presente», darnos una acción que se desarrolle enteramente ante nuestros ojos, con unidad de tiempo y de acción como la tragedia griega. Y, en cambio, el que hoy quiera escribir la novela «de una época», si no hace retórica, termina por hacer gravitar

la tensión poética sobre el «antes». [1] Como incluso Pasternak, pero no del todo: su posición con respecto a la historia no se reduce fácilmente a definiciones tan simples, y la suya no es una novela «a la antigua».

Técnicamente, situar *El doctor Zhivago* «antes» de la disolución de la novela en este siglo es un no sentido. Dos son sobre todo las vías de esa disolución y en el libro de Pasternak ambas están presentes. Primero: la fragmentación de la objetividad realista en la inmediatez de las sensaciones y en el polvillo impalpable de la memoria; segundo: la objetivación de la técnica de la intriga ha de considerarse en sí como un garabato geométrico que lleva a la parodia, al juego de la novela construida «novelescamente». Pasternak lleva este juego de lo novelesco hasta sus últimas consecuencias: construye una trama de coincidencias constantes, a través de toda Rusia y Siberia, en la que unos quince personajes no hacen sino encontrarse combinándose como si no existieran más que ellos, al igual que los paladines de Carlomagno en la abstracta geografía de los poemas caballerescos. ¿Es una diversión del escritor? Quiere ser algo más, en el comienzo: quiere expresar la red de destinos que nos ata sin que lo sepamos, la atomización de la historia en una densa interrelación de historias humanas. «Estaban todos juntos, cercanos, y algunos no se conocían, otros no se conocieron nunca, y algunas cosas quedaron para siempre ignoradas, otras esperaron a madurar hasta la próxima oportunidad, el próximo encuentro.» Pero la conmoción de este descubrimiento no dura mucho, y las coincidencias continúan y terminan por testimoniar solamente la conciencia del uso convencional de la forma novelesca.

Dada esta convención y asentada la arquitectura general, Pasternak se mueve en la redacción del libro con absoluta libertad. Algunas partes las planea enteramente, de otras sólo traza los lineamientos principales. Narrador minucioso de días y meses, con repentinos cambios de marcha, atraviesa años en pocas líneas, como en el epílogo donde en veinte páginas de gran intensidad y brío hace desfilar delante de nuestros ojos la época de las «purgas» y la segunda guerra mundial. De la misma manera, entre los personajes hay algunos sobre los cuales planea constantemente y no se preocupa de hacérnoslos conocer más a fondo: entre ellos está la propia mujer de Zhivago, Tonia. En una palabra, un tipo de

---

[1] Bien mirado, también en el siglo XIX, la nostalgia del pasado animaba la representación de las grandes novelas, pero era una nostalgia con una carga crítico-revolucionaria del presente, como bien lo ilustraron Marx y Lenin a propósito de Balzac y de Tolstói respectivamente.

narración «impresionista». También en la psicología: Pasternak evita darnos una justificación precisa del modo de actuar de sus personajes. Por ejemplo, ¿por qué en cierto momento la armonía conyugal de Lara y Antipov se resquebraja y él no encuentra otra salida que partir al frente? Pasternak dice muchas cosas, pero ninguna es suficiente y necesaria: lo que cuenta es la impresión general del contraste de dos caracteres. No son la psicología, el personaje, la situación lo que le interesa, sino algo más general y directo: la vida. La narrativa de Pasternak es la continuación de su poesía en verso.

Entre la poesía lírica de Pasternak y *El doctor Zhivago* hay una apretada unidad del núcleo mítico fundamental: el movimiento de la naturaleza que contiene e informa en sí cualquier otro acontecer, acto o sentimiento humano, un impulso épico en la descripción del ruido de los chaparrones y el fundirse de la nieve. La novela es el desarrollo lógico de ese impulso: el poeta trata de englobar, en un discurso único, naturaleza e historia humana privada y pública, en una definición total de la vida: el perfume de los tilos y el rumor de la multitud revolucionaria mientras en el capítulo 17 el tren de Zhivago va hacia Moscú (parte V, capítulo 13). La naturaleza no es ya el romántico repertorio de los símbolos del mundo interior del poeta, el vocabulario de la subjetividad; es algo que está antes y después y en todas partes, que el hombre no puede modificar, sino sólo tratar de entender con la ciencia y la poesía, y de estar a su altura. [2] Con respecto a la historia, Pasternak continúa la polémica de Tolstói («Tolstói no ha llegado con su pensamiento hasta el fondo...»); los grandes hombres no son los que hacen la historia, pero tampoco los pequeños; la historia se mueve como el reino vegetal, como el bosque que se transforma en primavera. [3] De ello derivan dos aspectos fundamentales de la concepción de Pasternak: el primero es el sentido de la sacralidad de la historia vista como un hacerse solemne que trasciende al hombre, exaltante aun en la tragedia; el segundo es una implícita desconfianza en el hacer de los nombres, en la autoconstrucción de su destino, en la modificación consciente de la naturaleza y de la sociedad; la experiencia de Zhivago arriba a la

[2] Habría que estudiar e interpretar esta sumisión del hombre a la naturaleza (ya no sentida como *alteridad),* que se ha venido expresando en los últimos años, desde la poesía de Dylan Thomas hasta la pintura de los «informales».

[3] Creo que hay en Pasternak un doble uso de la palabra «historia»: la historia asimilada a la naturaleza y la historia como reino del individuo, fundada por Cristo. El «cristianismo» de Pasternak —expresado sobre todo en los aforismos del tío Nicolai Nikoláyevich y de su discípulo Gordon— no tiene nada que ver con la terrible religiosidad de Dostoyevski, sino que se sitúa más bien en el clima de lectura simbólico-estetizante y de interpretación vitalista de los Evangelios que fue también la de Gide (con la diferencia de que se apoya en una piedad humana más profunda).

contemplación, a la persecución exclusiva de una perfección interior.

A nosotros —nietos directos o indirectos de Hegel— que entendemos la historia y la relación del hombre con el mundo de una manera diferente, si no opuesta, nos es difícil aceptar las páginas «ideológicas» de Pasternak. Pero las páginas narrativas inspiradas en su visión conmovida de la historia-naturaleza (sobre todo en la primera mitad del libro) comunican esa tensión hacia el futuro que reconocemos también como nuestra.

El momento mítico de Pasternak es el de la revolución de 1905. Los poemas escritos por él en su tiempo «comprometido» de los años 1925-1927 cantaban ya aquella época, y *El doctor Zhivago* arranca de allí. Es el momento en que el pueblo ruso y la *intelligentzia* tienen en sí las más diversas potencialidades y esperanzas; política, moral y poesía marchan sin orden pero al mismo paso. «“Los muchachos disparan”, pensó Lara.» Y no se refería sólo a Nika y a Patulia, sino a la ciudad entera que disparaba. «Buenos muchachos, honrados», pensó. «Son buenos, por eso disparan.» La revolución de 1905 clausura para Pasternak todos los mitos de la juventud y todos los puntos de partida de una cultura; desde esas alturas desliza la mirada por el accidentado paisaje de nuestro medio siglo y lo ve en perspectiva, nítido y detallado en las laderas más cercanas, y, a medida que nos alejamos hacia el horizonte de hoy, más reducido y esfumado en la niebla, con alguna señal de vez en cuando.

La revolución es el momento del verdadero mito de Pasternak: naturaleza e historia convertidas en una sola cosa. En ese sentido el corazón de la novela, en que alcanza su plenitud poética y conceptual, es la parte V, las jornadas revolucionarias de 1917 presenciadas en Meliuzeiev, pequeña ciudad base de operaciones, con su hospital:

«Ayer asistí a una reunión nocturna. Un espectáculo extraordinario. La *matuska* Rus’ se mueve, incapaz de quedarse en su sitio, camina, inquieta, habla, sabe expresarse. Y no es que hablen sólo los hombres. Los árboles y las estrellas se encuentran y conversan, las flores nocturnas filosofan y las casas de piedra se reúnen».

En Meliuzeiev Zhivago vive un tiempo suspendido y feliz, entre el fervor de la vida revolucionaria y el idilio con Lara que apenas comienza. Pasternak expresa ese estado en una página bellísima de rumores y perfumes nocturnos en que la naturaleza y el alboroto humano se funden como entre las casas de Aci Trezza y el relato se

articula sin necesidad de anécdota, hecho sólo de relaciones entre datos de la existencia, como en *La estepa* de Chéjov, el cuento prototipo de mucha narrativa moderna.

Pero ¿qué entiende Pasternak por «revolución»? La ideología política de la novela está entera en la definición del socialismo como reino de la autenticidad, que el autor pone en boca de su protagonista en la primavera del 17:

«Todos se han reanimado, han renacido, por todas partes transformaciones, conmociones. Podría decirse que en cada uno se han producido dos revoluciones: una propia, individual, y la otra general. Es como si el socialismo fuese un mar en el que han de confluir como riachuelos cada una de esas revoluciones individuales, el mar de la vida, el mar de la autenticidad de cada uno. El mar de la vida, digo, de esa vida que se puede ver en los cuadros, de la vida como la intuye el genio, creativamente enriquecida. Pero hoy los hombres han decidido no ya experimentarla en los libros, sino en sí mismos, no en la abstracción sino en la práctica».

Una ideología «espontaneísta», diremos en lenguaje político, y las futuras decepciones son harto comprensibles. Pero no importa que estas palabras (y las otras —en verdad demasiado literarias— con las que Zhivago aplaude la toma del poder en octubre por los bolcheviques) sean muchas veces amargamente desmentidas en el curso de la novela: su polo positivo sigue siendo siempre ese ideal de una sociedad de la autenticidad, entrevisto en la primavera de la revolución, aunque la representación de la realidad acentúe cada vez más su carácter negativo.

Creo que las objeciones de Pasternak al comunismo soviético siguen en esencia dos direcciones: contra la barbarie, la crueldad sin freno que ha despertado la guerra civil (volveremos a hablar de este elemento que en la novela cobra un relieve preponderante), y contra la abstracción teórica y burocrática en la que se congelan los ideales revolucionarios. Esta segunda polémica —la que más nos interesa a nosotros— no es objetivada por Pasternak en personajes, en situaciones, en imágenes, [4] sino sólo, de vez en cuando, en

[4] En realidad, nunca conseguimos ver bien a los comunistas a la cara. El comandante partisano cocainómano Livery no es un personaje logrado. De Antipov padre y de Tiverzhin, viejos obreros convertidos en dirigentes bolcheviques, se habla mucho, pero cómo son, qué piensan, por qué —esos excelentes tipos de obreros revolucionarios que habíamos entrevisto al principio del libro— se han convertido en una suerte de espantajos burocráticos, eso no lo sabemos. Y el hermano de Yuri, Evgraf Zhivago, que parece ser un comunista calificado, el *deus ex machina* que baja cada tanto del cielo de su misteriosa autoridad, ¿quién es?, ¿qué hace?, ¿qué piensa?, ¿qué significa? En la poblada galería de los personajes pasternakianos hay también marcos vacíos.

reflexiones. Y sin embargo no hay duda de que el verdadero término negativo es éste, sea implícito o explícito. Zhivago vuelve a la pequeña ciudad de los Urales después de algunos años pasados contra su voluntad entre los partisanos y ve las paredes tapizadas de manifiestos:

«¿Qué eran aquellos escritos? ¿Eran del año anterior? ¿De dos años antes? En una ocasión se había entusiasmado con lo incontrovertible de aquel lenguaje y el carácter lineal de aquel pensamiento. ¿Era posible que tuviese que pagar su incauto entusiasmo teniendo por delante y durante toda su vida aquellos desaforados gritos y exigencias que no cambiaban a lo largo de los años y que, peor aún, con el paso del tiempo, eran cada vez menos vitales, cada vez más incomprensibles y abstractos?».

No olvidemos que el entusiasmo revolucionario del 17 provenía ya de la protesta contra un periodo de abstracción, el de la primera guerra mundial:

«La guerra fue una interpretación artificiosa de la vida, como si la existencia pudiera aplazarse momentáneamente (qué absurdo). La revolución estalló sin intención, como un suspiro contenido demasiado tiempo».

(Es fácil adivinar en estas líneas —escritas, creemos, durante la segunda posguerra— que Pasternak pone el dedo en una llaga mucho más reciente.)

Contra el reino de la abstracción, un hambre de realidad, de «vida» que invade todo el libro; ese hambre de realidad que hace saludar la segunda guerra mundial, «sus horrores reales, el peligro real y la amenaza de una muerte real», como «un bien frente al dominio inhumano de la abstracción». En el «Epílogo», que se desarrolla justamente durante la guerra, *El doctor Zhivago* —después de haberse convertido en la novela de la extrañeidad— vuelve a vibrar con la pasión por participar que la animaba al principio. En la guerra, la sociedad soviética recobra la pureza, la tradición y la revolución vuelven a estar simultáneamente presentes... [5]

[5] En estas páginas sobre la segunda guerra mundial aparece también, indirectamente, en escorzo, el único «héroe positivo» comunista del libro: una mujer. Y es (lo sabemos por otra alusión fugaz), la hija de un pope. Todavía niña, cuando el padre está en la cárcel, para borrar la vergüenza se convierte en «una secuaz infantilmente apasionada de lo que le parecía más indiscutible en el comunismo». Cuando estalla la guerra, se deja caer en paracaídas al otro lado del frente nazi, lleva a cabo una heroica acción partisana y termina ahorcada. «Dicen que la Iglesia la ha santificado.»

La novela de Pasternak llega a abarcar en su arco la Resistencia, es decir, la época que para las generaciones jóvenes de toda Europa corresponde al 1905 de los coetáneos de Zhivago: el nudo del que parten todos los caminos. Obsérvese cómo este periodo conserva aún en la Unión Soviética el valor de un «mito» activo, de imagen de una nación real contrapuesta a una nación oficial. La unidad de la gente soviética en guerra, con la cual se cierra el libro de Pasternak, [6] es la realidad de la que parten escritores soviéticos más jóvenes, que la reivindican contraponiéndola a la abstracta esquematización ideológica, como queriendo afirmar un socialismo en adelante «de todos». [7]

Esta reivindicación de una unidad y espontaneidad reales es sin embargo el vínculo que hasta ahora hemos podido encontrar entre la concepción del viejo Pasternak y la de las generaciones más jóvenes. La imagen de un socialismo «de todos» no puede sino partir de la fe en las fuerzas nuevas que la revolución ha despertado y desarrollado. Y justamente esto es lo que Pasternak niega. Pasternak demuestra y declara que no cree en el pueblo. Su noción de realidad se configura cada vez más a lo largo del libro como el ideal ético y poético de un individualismo privado, familiar, de relaciones del hombre consigo mismo y con un prójimo encerrado en el círculo de los afectos (y más allá, de relaciones cósmicas, con la «vida»). No se la identifica nunca con las clases que emergen a la conciencia y cuyos mismos errores y excesos pueden ser saludados como los primeros signos de una redención autónoma, como los signos —siempre cargados de futuro— de la vida contra la abstracción. Pasternak limita su adhesión y su piedad al mundo de la *intelligentzia* y de la burguesía (incluso Pasha Antipov, que es hijo de obreros, ha estudiado, es un intelectual) y los otros son comparsas o caricaturas.

La prueba es el lenguaje; todos los personajes proletarios hablan de la misma manera, de la manera folclórica, infantil y pintorescamente hueca de los *mujiki* de los novelistas rusos clásicos. Tema recurrente en *El doctor Zhivago* es la anti ideología del proletariado, la ambivalencia de sus tomas de posición, en las cuales

---

¿Quiere decirnos Pasternak que en el espíritu de sacrificio de los comunistas revive la antigua religiosidad rusa? La equiparación de las dos actitudes no es nueva y a nosotros, partidarios de un comunismo totalmente desacralizado, nos ha resultado siempre duro aceptarla. Pero el clima de la historia de Christiana Orlecov, contenida en pocas frases de la novela, se relaciona de inmediato en nuestra memoria con el clima —unitario como actitud humana aun en la coexistencia de fes o ideales diferentes— de las *Lettere dei condannati a morte della Resistenza* italiana y europea.

[6] Hay todavía en un capítulo final de una corta página una pequeña fanfarria optimista sobre nuestros días, pero es estúpida, pegoteada, como si no fuera de la mano de Pasternak, o como si el autor quisiera hacer saber que lo escribió «con la mano izquierda».

[7] Véase mi artículo «Nella città natale de Viktor Nekrasov», en *Notiziario Einaudi,* V, n.os 1-2, enero-febrero de 1956.

los residuos más diversos de moral tradicional y de prejuicios se suman al impulso histórico, jamás plenamente comprendido. Sobre este tema Pasternak traza algunas estampas bastante buenas (la vieja madre de Tvierzhin, que protesta contra la carga de la caballería zarista y al mismo tiempo contra el hijo revolucionario, o la cocinera Ustinia, que sostiene la autenticidad del milagro del sordomudo contra el comisario del gobierno, Kerenskí) y culmina en la aparición más sombría del libro: la bruja partisana. Pero estamos ya en otro clima: al crecer la avalancha de la guerra civil, la tosca voz proletaria suena cada vez más tuerte y toma un nombre unívoco: barbarie.

La barbarie ínsita en nuestra vida de hoy es el gran tema de la literatura contemporánea, en cuyas narraciones chorrea la sangre de todas las matanzas que nuestro medio siglo ha conocido, cuyo estilo busca la inmediatez de las pinturas de las cavernas, cuya moral quiere encontrar la humanidad a través del cinismo, de la crueldad o del desgarramiento. Nos resulta natural situar a Pasternak en esta literatura a la que en realidad ya pertenecían los escritores soviéticos de la guerra civil, desde Sholojov hasta el primer Fadeiev. Pero mientras que en gran parte de la literatura contemporánea la violencia es aceptada, es un límite que se atraviesa para superarlo poéticamente, para explicarla y purificarse (Shólojov tiende a justificarla y a ennoblecerla, Hemingway a enfrentarla como una viril puesta a prueba, Malraux a estetizarla, Faulkner a consagrarla, Camus a vaciarla), Pasternak expresa el cansancio frente a la violencia. ¿Podemos saludarlo como el poeta de la no violencia que nuestro siglo todavía no había tenido? No, yo no diría que Pasternak hace poesía con su propio rechazo: registra la violencia con la cansada amargura de quien ha tenido que presenciarla mucho tiempo, de quien no puede sino contar una atrocidad tras otra, consignando en cada caso su propio desacuerdo, su propia extrañeidad. [8]

[8] Esta angustia de la violencia de la guerra civil nos trae a la memoria *Prima Che il gallo canti* de Cesare Pavese. Cuando apareció el libro, en el 48, nos pareció que en el segundo cuento («La casa in collina») había casi un tono de renuncia, pero hoy al releerlo pensamos que con ese cuento Pavese avanza por el camino de una conciencia moral comprometida con la historia, y justamente en un terreno que fue casi siempre dominio de los otros, de concepciones del mundo místicas y trascendentes. También en Pavese hay la misma compasión temerosa por la sangre vertida, incluso la sangre de los enemigos, muertos sin razón; pero así como la compasión de Pasternak es la última encarnación de una tradición rusa de relación mística con el prójimo, la compasión de Pavese es la última encarnación de una tradición de humanismo estoico que ha informado gran parte de la civilización de Occidente. También en Pavese: naturaleza e historia, pero contrapuestas: la naturaleza es la campiña de los primeros descubrimientos de la infancia, el momento perfecto, fuera de la historia, el «mito»; la historia es la guerra, que «no terminará nunca», que «tendría que seguir hincándonos los dientes hasta desangrarnos». Como Zhivago, el Corrado de Pavese es un intelectual que no quiere esquivar las responsabilidades de la historia: vive en la colina porque es

El hecho es que si hasta ahora también hemos visto representada en *El doctor Zhivago* nuestra idea de la realidad, y no sólo la del autor, en el relato de la larga estancia forzada entre los partisanos, el libro, lejos de cobrar una respiración épica más vasta, se limita al punto de vista de Zhivago-Pasternak y pierde intensidad poética. Se puede decir que, hasta el bellísimo viaje de Moscú a los Urales, Pasternak quería agotar un universo en todo lo que tiene de malo y todo lo que tiene de bueno, representar las razones de todas las partes en juego; pero de allí en adelante, su visión se vuelve unívoca, no computa más que datos y juicios negativos, una sucesión de violencias y brutalidades. A la acentuada parcialidad del autor corresponde necesariamente una acentuada parcialidad de nosotros sus lectores: ya no conseguimos separar nuestro juicio estético del juicio histórico-político.

Tal vez es lo que quería Pasternak: plantearnos nuevamente cuestiones que tendemos a considerar resueltas, nosotros que hemos aceptado como necesaria la violencia revolucionaria masiva de la guerra civil pero no hemos aceptado como necesaria la dirección burocrática de la sociedad y la momificación de la ideología. Pasternak vuelve al discurso sobre la violencia revolucionaria, y considera que ella explica la rigidez burocrática y política que sobrevendrá. Contra los análisis negativos más difundidos del estalinismo, que parten en casi todos los casos de posiciones trotzkistas o bujarinianas, es decir, que hablan de *degeneración* del sistema, Pasternak parte del mundo místico-humanitario de la cultura rusa prerrevolucionaria [9] para llegar a una condena no sólo del marxismo y de la violencia revolucionaria, sino de la política como principal piedra de toque de los valores de la humanidad contemporánea. Llega, en una palabra, a un rechazo de todo lo que linda con una aceptación de todo. El sentido de la sacralidad de la historia-naturaleza domina todas las cosas y el advenimiento de la barbarie adquiere (a pesar de la admirable sobriedad de los medios

---

su colina desde siempre y cree que la guerra no le incumbe. Pero la guerra puebla aquella naturaleza con la presencia de los otros: evacuados, partisanos. También la naturaleza es historia y sangre, donde quiera que pose la mirada: su fuga es una ilusión. Descubre que también su vida de antes era historia, con sus responsabilidades, sus culpas. «Cada hombre que cae se parece al que queda y le pide explicaciones.» La participación activa del hombre en la historia nace de la necesidad de dar un sentido al sanguinario camino de los hombres. «Después de haber derramado la sangre hay que aplacarla.» Y en ese «aplacar», en ese «dar una explicación» reside el verdadero compromiso histórico y civil del hombre, No se puede estar fuera de la historia, no podemos negarnos a hacer cuanto podamos para dejar en el mundo, por insensato y feroz que configure a nuestros ojos, una impronta humana y razonable.

[9] Sería necesario un análisis de las derivaciones culturales de Pasternak, de su continuación de un discurso —incluso de muchos discursos— de la cultura rusa, y lo esperamos de los especialistas.

estilísticos de Pasternak) una aureola milenarista.

En el «Epílogo» la lavandera Tonia cuenta su historia. (Ultimo golpe de novela con apéndice, en tono de alegoría: es una hija natural de Yuri Zhivago y Lara a la que el hermano de Yuri, el general Evgraf Zhivago, anda buscando por los campos de batalla.) El estilo es primitivo, elemental, hasta parecer paralelo al de mucha narrativa norteamericana; y vuelve a asomar en la memoria un crudo episodio de aventuras de la guerra civil como un texto etnológico que se ha vuelto complicado, ilógico y truculento como un cuento popular. Y el intelectual Gordon baja el telón sobre el libro con estas frases emblemáticas y sibilinas:

«Así ha ocurrido muchas veces en la historia. Lo que se había concebido con nobleza y altura, se ha convertido en burda materia. Así Grecia se transformó en Roma, así el iluminismo ruso se convirtió en la revolución rusa. Si piensas en la frase de Blok: "Nosotros, los hijos de los años terribles de Rusia", verás en seguida la diferencia de épocas. Cuando Blok lo decía, había que entenderlo en sentido metafórico, figurado. Entonces los hijos no eran los hijos sino las criaturas, los productos de la *intelligentzia;* y los terrores no eran terribles sino providenciales, apocalípticos, lo cual es otra cosa. Pero ahora todo lo que era metafórico se ha vuelto literal: los hijos son realmente los hijos, y los terrores son terribles. Esa es la diferencia».

Así concluye la novela de Pasternak: sin que en esa «burda materia» consiga encontrar siquiera un rayo de aquella «nobleza y altura». La «nobleza y altura» están enteramente concentradas en el difunto Yuri Zhivago, que en un proceso de decantación progresiva ha llegado a rechazarlo todo, a una pureza espiritual cristalina que lo lleva a vivir como un pordiosero después de haber abandonado la medicina y haberse ganado durante un tiempo la vida escribiendo libritos de reflexiones filosóficas y políticas que «se vendían hasta el último ejemplan» (!) para caer aniquilado por un infarto en un tranvía.

Zhivago se ubica así en la galería —tan poblada en la literatura occidental contemporánea— de los héroes de la negación, del rechazo a integrarse, de los *étrangers,* de los *outsiders.* [10] Pero no creo que el lugar que ocupa sea destacado: los *étrangers,* aunque no sean casi nunca personajes acabados, son siempre fuertemente

[10] *The outsiders* es el título del libro sobre este tipo de personaje literario, escrito por un joven inglés chapucero, Colin Wilson, que ha alcanzado en su país una fama inmerecida.

definidos por la situación límite en que se mueven. Zhivago por comparación resulta pálido y justamente la parte decimoquinta, [11] la de sus últimos años, cuando habría que hacer el balance de su vida, sorprende por la desproporción entre la importancia que el autor quisiera dar a Zhivago y su escasa consistencia poética.

En una palabra, debemos decir que lo que menos aceptamos en *El doctor Zhivago* es que sea la historia del doctor Zhivago, es decir, que se lo pueda incluir en ese vasto sector de la narrativa contemporánea que es la biografía intelectual: no hablo tanto de la autobiografía explícita, cuya importancia está lejos de haber disminuido, sino más bien de las profesiones de fe en forma narrativa en cuyo centro hay un personaje portavoz de una poética o de una filosofía.

¿Quién es ese Zhivago? Pasternak está convencido de que es una persona de una fascinación y una autoridad ilimitadas, pero en realidad su simpatía reside enteramente en su estatura de hombre medio: son su discreción y su dulzura, esa manera de estar siempre como sentado en el borde de la silla, de no ver ni de tratar de ver claro en sí mismo, de permitir siempre que lo exterior lo determine, de dejarse vencer poco a poco por el amor. [12] En cambio, la aureola de santidad con que en cierto momento Pasternak quiere rodearlo, le pesa; se nos pide a los lectores que tributemos a Zhivago un culto que —al no compartir sus ideas y sus opciones— no conseguimos tributarle, y que termina por dañar incluso esa simpatía totalmente humana que nos inspiraba el personaje.

La historia de otra vida transcurre desde el principio hasta el final de la novela: es la de una mujer que se nos aparece entera e inconfundible, aunque hable muy poco de sí misma, contada más desde fuera que desde dentro, en las duras vicisitudes que le toca vivir, en la indecisión que de ello resulta, en la dulzura que consigue derramar a su alrededor. Es Lara, Larisa: ella es el gran personaje del libro. Así, desplazando el eje de nuestra lectura de modo que en el centro de la novela quede la historia de Lara en vez de la historia

---

[11] Son excepciones los capítulos que evocan los últimos vagabundeos de Zhivago por Rusia, la alucinante marcha entre los ratones; en Pasternak todo lo que sea viaje es muy bello. La historia de Zhivago es ejemplar como *Odisea* de nuestro tiempo, con un incierto retorno a Penélope obstaculizado por cíclopes racionales y por humildes Circes y Nausicas.

[12] Algunas de estas cualidades hacen que este médico escritor imaginario se parezca (como muchos han observado ya) a un médico escritor de verdad de la generación precedente: Chéjov. El hombre Chéjov, con la fuerza de su mesura, como se ve en su epistolario. Pero bajo otros aspectos, Chéjov es justamente lo contrario de Zhivago: el plebeyo Chéjov, para quien el refinamiento es una flor silvestre de gracia natural, y Zhivago refinado por nacimiento y educación, que mira a la gente simple desde arriba; Zhivago místico-simbolista y el agnóstico Chéjov, que en los altares del simbolismo místico inmoló un par de cuentos, pero tan aislados en una obra que es justamente lo contrario de todo misticismo, que se pueden considerar como mero tributo a una moda.

de Zhivago, el libro recibe toda la luz de su significado poético e histórico, reduciendo a ramificaciones secundarias las desproporciones y las digresiones.

La vida de Lara es, en su trazado lineal, una perfecta historia de nuestro tiempo, casi una alegoría de Rusia (¿o del mundo?), de las posibilidades que se le han presentado sucesivamente o al mismo tiempo. Tres hombres se mueven en torno a Larisa. El primero es Komarovsky, el traficante inescrupuloso que la ha hecho vivir desde pequeña con la conciencia de la brutalidad de la vida, que representa la vulgaridad y la inescrupulosidad, pero también en el fondo un sentido práctico y concreto, una caballerosidad sin ostentación de hombre seguro de sí mismo (él nunca le falla, ni siquiera después de que Lara, disparándole un tiro, quiera destruir la impureza de su vínculo pasado); Komarovsky que personifica toda la bajeza burguesa, pero que la revolución no destruye, haciéndolo participar —por vías siempre equívocas— en el poder.

Los otros dos hombres son Pasha Antipov, el revolucionario, el marido que se separa de Lara para no tener obstáculos en su solitaria obstinación de insurrecto moralista e implacable, y Yuri Zhivago, el poeta, el amante que Lara no conseguirá jamás enteramente para ella, porque él está totalmente sometido a las cosas, a las ocasiones de la vida. Ambos se sitúan en el mismo plano por la importancia que han tenido en la vida de Lara y por su evidencia poética, aunque Zhivago esté continuamente en escena y Antipov casi nunca. Durante la guerra civil en los Urales, Pasternak ya nos presenta a los dos como predestinados a la derrota: Antipov-Strelnikov, comandante partisano rojo, terror de los blancos, no está afiliado al Partido y sabe que terminados los combates será declarado fuera de la ley y liquidado; el doctor Zhivago, el intelectual refractario que no quiere o no puede insertarse en la nueva clase dirigente, sabe que no será perdonado por la máquina revolucionaria. Cuando Antipov y Zhivago están frente a frente, desde el primer encuentro en el tren militar al final de las dos batidas en la ciudad de Varykino, la novela alcanza toda su plenitud.

Si tenemos siempre presente a Lara como protagonista del libro, la figura de Zhivago, situada en el mismo plano que la de Antipov ya no es dominante, ya no tiende a transformar el relato épico en la «historia de un intelectual» y la larga narración de las vicisitudes partisanas del doctor queda reducida a una ramificación marginal que no debe desequilibrar la historia ni rebasar su carácter lineal.

Antipov, que aplica apasionada y fríamente la ley de la

revolución bajo la cual sabe que él también perecerá, es una gran figura de nuestro tiempo, en la que resuenan los ecos de la principal tradición rusa, revivida con límpida simplicidad. Lara, dura y dulcísima heroína, es y sigue siendo su mujer aun cuando sea y siga siendo la mujer de Zhivago. Así como es y sigue siendo —de manera inconfesada e indefinible— la mujer que fue de Komarovsky; y en el fondo ha aprendido de éste la lección fundamental, y por haber conocido el rudo sabor de la vida de Komarovsky, de su olor a cigarro, de su grosera sensualidad de alcoba, de su prepotencia del más fuerte, por eso mismo Lara conoce mejor a Antipov y a Zhivago, los dos candorosos idealistas de la violencia y de la no violencia; por eso vale más que ellos y más que ellos representa la vida, y más que a ellos llegamos a amarla, a seguirla y a adivinarla en los párrafos elusivos de Pasternak que jamás nos la descubren hasta el fondo. [13]

He tratado así de referir las emociones, las preguntas, los desacuerdos que la lectura de un libro como éste —quisiera decir la lucha con él— suscita en quien está profundamente interesado en el mismo nudo de problemas, y admira la inmediatez de su representación de la vida, pero no comparte su idea fundamental: que la historia trasciende al hombre; más aún, que siempre ha buscado en la lectura y en el pensamiento justamente lo contrario: una relación activa del hombre con la historia. Ni siquiera funciona aquí la operación —fundamental en nuestra educación literaria— de separar la poesía del mundo ideológico del autor. Esta idea de la historia-naturaleza es justamente la que da a *El doctor Zhivago* la solemnidad humilde que nos fascina también a nosotros. ¿Cómo hacer para definir nuestra relación con el libro?

Una idea que se realiza poéticamente no puede nunca carecer de significado. Tener significado no quiere decir corresponder a la verdad. Quiere decir indicar un punto crucial, un problema, una alarma. Kafka, creyendo hacer una alegoría metafísica, describió de modo incomparable la alienación del hombre contemporáneo. Pero Pasternak, ¿tan terriblemente *realista?* Bien mirado, incluso su realismo cósmico consiste en un momento lírico unitario a través del cual filtra todo lo real. Es el momento lírico del hombre que ve la historia —admirándola o execrándola— como un cielo muy alto sobre su cabeza. Que en la Unión Soviética de hoy un gran poeta elabore semejante visión de las relaciones entre el hombre y el mundo —la primera que en muchos años ha madurado por desarrollo autónomo, no conformemente a la ideología oficial— tiene un significado

[13] Y que al final nos la suprimen, haciéndola desaparecer apresuradamente en un campo de concentración siberiano; también una muerte «histórica», no privada como la de Zhivago.

histórico-político profundo, confirma que el hombre común no ha tenido demasiado la impresión de que la historia estaba en sus manos, de que él hacía el socialismo, de que con ello expresaba su propia libertad, su propia responsabilidad, su propia creatividad, su propia violencia, su propio interés, su propio desinterés. [14]

Tal vez la importancia de Pasternak esté en que nos advierte lo siguiente: la historia —tanto en el mundo capitalista como en el socialista— todavía no es lo bastante historia, todavía no es construcción consciente de la razón humana, es todavía demasiado un desarrollo de fenómenos biológicos, un estado de naturaleza bruta, un no reino de la libertad.

En este sentido la idea del mundo de Pasternak es *verdadera* —verdadera en el sentido de elevar lo negativo a criterio universal, en lo cual era verdadera la de Poe, o la de Dostoyevski, o la de Kafka— y su libro tiene la *utilidad* superior de la gran poesía. ¿Sabrá encontrar el mundo soviético la manera de utilizarlo? ¿Sabrá elaborar una respuesta la literatura socialista mundial? Sólo un mundo en que fermenten la autodiscusión y el autodesarrollo podrá hacerlo; sólo una literatura capaz de desarrollar una adhesión aún más fuerte a las cosas. De hoy en adelante, realismo significa algo más profundo. (¿Pero no lo ha significado siempre?)

[1958]

[14] Tal vez el periodo que Pasternak narra con más detalle sea justamente aquel al que menos se aplicaría este razonamiento. Al escribir, Pasternak reflejaba en el pasado su conciencia del presente. Probablemente en la situación del doctor prisionero de los partisanos que aún sintiéndose enemigo colabora y termina por disparar junto a ellos, Pasternak ha querido expresar su situación en la patria durante los años de Stalin. Pero éstas son conjeturas; sería importante saber ante todo si Pasternak hizo terminar la vida de Zhivago en 1929 con una intención precisa o si —empezada una historia que debía llegar a nuestros días— comprendió en ese momento que ya había expresado acabadamente lo que realmente quería decir.

El mundo es una alcachofa

La realidad del mundo se presenta a nuestros ojos múltiple, espinosa, en estratos apretadamente superpuestos. Como una alcachofa. Lo que cuenta para nosotros en la obra literaria es la posibilidad de seguir deshojándola como una alcachofa infinita, descubriendo dimensiones de lectura siempre nuevas. Por eso sostenemos que, entre todos los autores importantes y brillantes de quienes se ha hablado en estos días, tal vez sólo Gadda merece el nombre de gran escritor.

El aprendizaje del dolor (La cognizione del dolore) es aparentemente el libro más subjetivo que pueda imaginarse: casi el esfuerzo de una desesperación sin objeto; pero en realidad es un libro atestado de significados objetivos y universales. *El zafarrancho (Quer pasticciaccio brutto de via Merulana),* en cambio, es un libro absolutamente objetivo, un cuadro de la pululación de la vida, pero al mismo tiempo es un libro profundamente lírico, un autorretrato escondido entre las líneas de un complicado dibujo, como en ciertos juegos para niños donde hay que reconocer en la maraña de un bosque la imagen de la liebre o del cazador.

De *El aprendizaje del dolor,* Juan Petit ha dicho una cosa muy justa: que el sentimiento clave del libro, la ambivalencia odio-amor por la madre, puede entenderse como odio-amor por el propio país y por el propio ambiente social. La analogía puede ir más allá. Gonzalo, el protagonista, que vive aislado en la finca que domina el pueblo, es el burgués que ve trastornado el paisaje de lugares y valores que le era caro. El motivo obsesivo del miedo a los ladrones expresa el sentimiento de alarma del conservador frente a la incertidumbre de los tiempos. Para contrarrestar la amenaza de los ladrones se organiza un servicio de vigilancia nocturna que devolvería seguridad a los amos de la finca. Pero este servicio es tan sospechoso, tan equívoco que termina por constituir para Gonzalo un problema más grave que el miedo a los ladrones. Las referencias al fascismo son constantes pero nunca tan precisas como para congelar la narración en una lectura puramente alegórica e impedir otras posibilidades de interpretación.

(El servicio estaría formado por veteranos de guerra, pero Gadda pone continuamente en duda los alabados méritos patrióticos de aquéllos. Recordemos uno de los núcleos fundamentales de su obra y no sólo de este libro: combatiente de la primera guerra mundial, Gadda ve en ella el momento en que los valores morales que habían madurado en el siglo XIX encuentran su expresión más alta, pero al mismo tiempo el principio del fin. Se puede decir que Gadda alimenta por la primera guerra mundial un amor celoso y al mismo tempo el miedo a un *shock* del que ni su interioridad ni el mundo exterior podrán recobrarse jamás.) La madre quiere abonarse al servicio de vigilancia, pero Gonzalo se opone obstinadamente. Sobre una disensión en apariencia formal como ésta, Gadda consigue fundar una tensión atroz, de tngedia griega. La grandeza de Gadda está en que lanza a través de la trivialidad de la anécdota relámpagos de un infierno que es al mismo tiempo psicológico, existencial, ético, hisórico. Sólo entendiéndolo podemos ponernos en contacto con la complejidad de la obra.

El final de la novela, el hecho de que la madre se salga con la suya abonándose a la vigilancia nocturna, que la finca sea saqueada —al parecer— por los mismos guardias, y que en el asalto de los ladrones la madre pierda la vida, podría cerrar la narración en el círculo completo de un apólogo Pero es comprensible que a Gadda esa manera de cerrarla le interesase menos que crear una tremenda tensión a través de todos los detalles y divagaciones del relato.

He esbozado una interpretación en clave histórica quisiera intentar una interpretación en clave filosófica y centífica. Hombre de formación cultural positivista, diplómado en ingeniería por el Politécnico de Milán, apasionado por las problemáticas y la terminología de las ciencias exactas y de las ciencias naturales, Gadda vive el drama de nuestro tiempo también como el drama de! pensamiento científico, desde la seguridad racionalista y progresista del siglo XIX hasta la conciencia de la complejidad de un universo nada tranquilizador y más allá de toda posibilidad de expresión. La escena central de *El aprendizaje* es la visita del médico del pueblo a Gonzalo, un enfrentarmento entre una bonachona imagen decimonónica de la ciencia y la trágica autoconciencia de Gonzalo, de quien se traza un retrato fisiológico despiadado y grotesco.

En su vastísima obra editada e inédita, formada en gran parte por textos de diez o veinte páginas entre las cuales figuran algunas de sus páginas más bellas, recordaré una prosa escrita para la radio en la que el ingeniero Gadda habla de la edificación moderna. Empieza con la clásica compostura de la prosa de Bacon o de Galileo

describiendo cómo se construyen las casas modernas de cemento armado; su exactitud técnica se vuelve cada vez más nerviosa y colorida cuando explica cómo las paredes de las casas modernas no consiguen aislar del ruido; después pasa al tratamiento fisiológico acerca de cómo los ruidos actúan en el encéfalo y en el sistema nervioso; y termina en una pirotecnia verbal que expresa la exasperación del neurótico víctima de los ruidos en un gran inmueble urbano.

Creo que esta prosa representa cumplidamente el abanico de las posibilidades estilísticas de Gadda; más aún, el abanico de sus implicaciones culturales, ese arco iris de posiciones filosóficas, desde el racionalismo técnico-científico más riguroso hasta el descenso a los abismos más oscuros y sulfurosos.

[1963]

Carlo Emilio Gadda, El zafarrancho

La intención de Carlo Emilio Gadda cuando se puso a escribir *El zafarrancho aquél de Vía Merulana (Quer pasticciaccio brutto de via Merulana),* en 1946, era hacer una novela policiaca y también una novela filosófica. La intriga policiaca se inspiraba en un delito acaecido recientemente en Roma. La novela se basaba en una concepción enunciada desde las primeras páginas: nada puede explicarse si nos limitamos a buscar una causa para cada efecto, porque cada efecto es determinado por una multiplicidad de causas, cada una de las cuales a su vez tiene tras sí muchas otras causas; por lo tanto cada hecho (por ejemplo un delito) es como un torbellino en el que convergen corrientes distintas, cada una de ellas movida por impulsos heterogéneos y ninguna de las cuales se puede descuidar en la busca de la verdad.

En un cuaderno filosófico hallado entre sus papeles después de su muerte *(Meditazione milanese),* Gadda exponía una visión del mundo como «sistema de sistemas». A partir de sus filósofos preferidos, Spinoza, Leibniz, Kant, el escritor había construido su propio «discurso del método». Cada elemento de un sistema es a su vez sistema; cada sistema particular se relaciona con una genealogía de sistemas; cada cambio de un elemento implica la deformación de todo el sistema.

Pero lo que más importa es la forma en que esta filosofía del conocimiento se refleja en el estilo de Gadda: en el lenguaje, que es una densa amalgama de expresiones populares y doctas, de monólogo interior y prosa artística, de dialectos diversos y citas literarias; en la composición narrativa en la que los más mínimos detalles se agigantan y terminan por ocupar todo el cuadro y por esconder o borrar el diseño general. Es lo que sucede en esta novela en la que la intriga policiaca se va olvidando poco a poco: tal vez estemos a punto de descubrir quién ha matado y por qué, pero la descripción de una gallina o de los excrementos que esa gallina deposita en el suelo se vuelve más importante que la solución del misterio.

Lo que Gadda quiere representar es el bullente caldero de la vida, la estratificación infinita de la realidad, el nudo inextricable del conocimiento. Cuando esta imagen de complicación universal que se

refleja en cada mínimo objeto o acontecimiento llega al paroxismo extremo, es inútil preguntarse si la novela está destinada a quedar inconclusa o si podría continuar al infinito abriendo nuevos remolinos en el interior de cada episodio. Lo que Gadda quería expresar verdaderamente es la congestionada sobreabundancia de esas páginas a través de las cuales cobra forma un único, complejo objeto, organismo y símbolo que es la ciudad de Roma.

Porque hay que decir ya mismo que este libro no quiere ser solamente una novela policiaca y una novela filosófica, sino también una novela sobre Roma. La Ciudad Eterna es la verdadera protagonista del libro, en sus clases sociales, desde la burguesía hasta el mundo de la delincuencia, en las voces de su habla dialectal (y de los diferentes dialectos, sobre todo meridionales, que afloran en su *melting-pot),* en su extroversión y en su inconsciente más turbio, una Roma en la que el presente se mezcla al pasado mítico, en que Hermes o Circe son evocados a propósito de las historias más plebeyas, en que personajes de criadas o de ladronzuelos se llaman Eneas, Diomedes, Ascanio, Camila, Lavinia como los héroes y las heroínas de Virgilio. La Roma harapienta y vocinglera del cine neorrealista (que justamente en esos años conocía su edad de oro) adquiere en el libro de Gadda un espesor cultural, histórico, mítico que el neorrealismo ignoraba. Y también entra en juego la Roma de la historia del arte, con referencias a la pintura renacentista y barroca (como la página sobre los pies desnudos de los santos, con sus enormes pulgares).

La novela de Roma escrita por alguien que no es romano. Gadda era en realidad milanés y estaba profundamente identificado con la burguesía de su ciudad natal cuyos valores (concreción práctica, eficiencia técnica, principios morales) sentía arrollados por la preponderancia de otra Italia embrollona, estrepitosa y sin escrúpulos. Pero aunque sus cuentos y su novela más autobiográfica *(El aprendizaje del dolor)* hunden sus raíces en la sociedad y en el habla dialectal de Milán, el libro que lo puso en contacto con el gran público es esta novela escrita en gran parte en dialecto romanesco, en la que Roma es vista y entendida con una participación casi fisiológica, aun en sus aspectos infernales, de aquelarre de brujas. (Y sin embargo, en los tiempos en que escribía *El zafarrancho,* Gadda conocía Roma sólo por haber vivido apenas unos años, en la década de los años treinta, cuando era director de las instalaciones termoeléctricas del Vaticano.)

Gadda era el hombre de las contradicciones. Ingeniero electrotécnico (había ejercido su profesión durante unos diez años,

sobre todo en el extranjero), trataba de dominar con una mentalidad científica y racional su temperamento hipersensible y ansioso, pero no hacía más que exasperarlo y desahogaba en la escritura su irritabilidad, sus fobias, sus paroxismos misantrópicos que en la vida reprimía bajo la máscara de cortesía ceremoniosa de un hombre distinguido de otros tiempos.

Considerado por la crítica como un revolucionario de la forma narrativa y del lenguaje, un expresionista o un secuaz de Joyce (fama que tuvo desde los comienzos en los ambientes literarios más exclusivos y que se renovó cuando los jóvenes de la nueva vanguardia de los años sesenta lo reconocieron como maestro inmediato), en cuanto a gustos literarios personales prefería los clásicos y la tradición (su autor favorito era el calmo y sabio Manzoni) y sus modelos en el arte de la novela eran Balzac y Zola. (Del realismo y naturalismo del siglo XIX tenía algunos de los dones fundamentales, como la expresión de personajes, ambientes y situaciones a través de la corporeidad física, las sensaciones materiales, como la del vaso de vino saboreado durante el almuerzo con que empieza este libro.)

Ferozmente satírico hacia la sociedad de su tiempo, animado por un odio realmente visceral a Mussolini (como lo prueba el sarcasmo con que evoca la facha —pura quijada— del Duce), Gadda era en política contrario a todo radicalismo, un hombre de orden moderado, respetuoso de las leyes, nostálgico de la buena administración de otros tiempos, un buen patriota cuya experiencia fundamental había sido la primera guerra mundial combatida y sufrida como oficial escrupuloso, con la indignación que nunca había dejado de sentir por el mal que pueden provocar la improvisación, la incompetencia, la inconstancia. En *El zafarrancho,* cuya acción se supone que se desarrolla en 1927, en los comienzos de la dictadura de Mussolini, Gadda no se limita a una fácil caricatura del fascismo: analiza capilarmente los efectos que produce en la administración cotidiana de la justicia la falta de respeto a la división de los tres poderes teorizada por Montesquieu (y se hace alusión explícita al autor de *El espíritu de las leyes).*

Esa necesidad constante de concreción, de individualismo, ese apetito de realidad son tan fuertes que crean en la escritura de Gadda congestiones, hipertensiones, atascos. Las voces de los personajes, sus pensamientos, sus sensaciones, los sueños de sus inconscientes se mezclan con la omnipresencia del autor, con sus estallidos de impaciencia, sus sarcasmos y la apretada red de las alusiones culturales; como en la *performance* de un ventrilocuo,

todas estas voces se superponen en el mismo discurso, a veces en la misma frase con cambios de tono, modulaciones, falsetes. La estructura de la novela se deforma desde dentro por la excesiva riqueza de la materia representada y por la excesiva intensidad de que la carga el autor. El dramatismo existencial e intelectual de este proceso está totalmente implícito: la comedia, el *humour,* la transfiguración grotesca son los modos de expresión naturales de este hombre que siempre fue muy infeliz, que vivió atormentado por las neurosis, por la dificultad de sus relaciones con los demás, por la angustia de la muerte.

Sus proyectos no contemplaban innovaciones formales para desordenar la estructura de la novela; soñaba con construir sólidas novelas totalmente en regla, pero nunca conseguía llevarlas hasta su término. Las tenía en suspenso durante años y se decidía a publicarlas sólo cuando había perdido toda esperanza de acabarlas. Se diría que a *El aprendizaje del dolor* y a *El zafarrancho* le hubieran bastado unas pocas páginas más para dar una terminación a la intriga. Él mismo desmembró otras novelas en cuentos y no es imposible reconstruirlas juntando los diferentes pedazos.

El zafarrancho narra una doble investigación policial de dos hechos criminales, uno trivial y el otro atroz, ocurridos en la misma manzana del centro de Roma con pocos días de diferencia: un robo de joyas a una viuda en busca de consuelo y el asesinato a cuchilladas de una mujer casada, inconsolable porque no podía tener hijos. Esta obsesión de la maternidad frustrada es muy importante en la novela: la señora Liliana Balducci se rodeaba de muchachas a las que consideraba hijas adoptivas hasta que por una razón o por otra se separaba de ellas. La figura de Liliana, dominante aun como víctima, y la atmósfera de gineceo que se extiende a su alrededor abren como una perspectiva llena de sombras sobre la feminidad, misteriosa fuerza de la naturaleza frente a la cual Gadda expresa su turbación en páginas donde las consideraciones sobre la fisiología de la mujer se relacionan con metáforas geográfico-genéticas y con la leyenda del origen de Roma que mediante el rapto de las Sabinas asegura su propia continuidad. El tradicional antifeminismo que reduce a la mujer a la función procreadora está expresado con mucha crudeza: ¿cómo un registro flaubertiano de las *idées reçues* o porque también el autor las comparte? Para definir mejor el problema es preciso tener presentes dos circunstancias del autor, una histórica y la otra psicológica, subjetiva. En tiempos de Mussolini el primer deber de los italianos, inculcado por la machacona propaganda oficial, era el de dar hijos a la Patria; sólo los

padres y madres prolíficos eran considerados dignos de respeto. En medio de esta apoteosis de la procreación, Gadda, soltero oprimido por una timidez paralizante frente a cualquier presencia femenina, se sentía excluido y lo padecía con un sentimiento ambivalente de atracción y repulsión.

Atracción y repulsión animan la descripción del cadáver de la mujer horriblemente degollado, en una de las páginas más preciosas del libro, como un cuadro barroco del martirio de una santa. El comisario Francesco (Chicho) Ingravallo dedica una atención especial a la investigación del delito, primero porque conocía (y deseaba) a la víctima; segundo, porque es un meridional nutrido de filosofía y animado de pasión científica y de sensibilidad hacia todo lo que sea humano. Él es quien teoriza sobre la multiplicidad de las causas que concurren a determinar un efecto, y entre esas causas (dado que entre sus lecturas parece figurar incluso Freud) incluye siempre el eros en alguna de sus formas.

Si el comisario Ingravallo es el portavoz filosófico del autor, hay también otro personaje con el que Gadda se identifica en el plano psicológico y poético, y es uno de los inquilinos de la casa, el funcionario retirado Angeloni, que por la turbación con que responde a los interrogatorios es considerado en seguida sospechoso, a pesar de ser la persona más inofensiva del mundo. Angeloni, solterón introvertido y melancólico, paseante solitario por las calles de la vieja Roma, sometido a las tentaciones del gusto y quizás a otras, tiene la costumbre de encargar en las charcuterías jamones y quesos que llevan a domicilio unos recaderos de pantalón corto. La policía busca a uno de esos muchachos, probable cómplice del robo y quizá también del asesinato. Angeloni, que evidentemente vive con el temor de que le atribuyan tendencias homosexuales, celoso como es de su respetabilidad y de su *privacy,* se enreda en reticencias y contradicciones y termina siendo detenido.

Sospechas más graves recaen sobre un sobrino de la asesinada que debe explicar la posesión de un dije de oro con una piedra preciosa, un jaspe que ha sustituido un ópalo, pero esta pista tiene todo el aire de ser falsa. En cambio las investigaciones sobre el robo permiten obtener datos más prometedores, desplazándose de la capital a las aldeas de los Colli Albani (y pasando a ser de la competencia ya no de la policía sino de los carabineros) en busca de un electricista gigoló, Diomede Lanciani, que había frecuentado a la maniática viuda de las muchas joyas. En este ambiente pueblerino encontramos las huellas de varias muchachas a las que la señora Liliana había prodigado sus cuidados maternales. Y allí es donde los

carabineros encuentran, escondidas en una bacinilla, las joyas robadas a la viuda, pero no sólo ésas, sino una que había pertenecido a la asesinada. La descripción de las joyas (como antes la del dije de oro con su jaspe o su ópalo) no son sólo *performances* de un virtuoso de la escritura, sino que añaden a la realidad representada otro nivel más —aparte del lingüístico, fonético, psicológico, fisiológico, histórico, mítico, gastronómico, etc.—, un nivel mineral, plutónico, de tesoros ocultos, implicando la historia geológica y las fuerzas de la materia inanimada en la triste historia de un delito. Y en torno a la posesión de las piedras preciosas se aprietan los nudos de la psicología o psicopatologia de los personajes: la violenta envidia de los pobres, así como lo que Gadda define como la «psicosis típica de las insatisfechas» que lleva a la desventurada Liliana a colmar de regalos a sus protegidas.

A la solución del misterio nos hubiera acercado un capítulo que, en la primera versión de la novela (publicada en 1946 por entregas en la revista mensual de Florencia *Letteratura),* figuraba como el IV, si el autor no lo hubiera suprimido en el volumen publicado en 1957, justamente porque no quería mostrar demasiado pronto sus cartas. El comisario interrogaba al marido de Liliana sobre la relación que había tenido con Virginia, una de las candidatas a hijas adoptivas, y el personaje de la muchacha parecía caracterizarse por sus tendencias lesbianas (la atmósfera sáfica en torno a la señora Liliana y a su gineceo se acentuaba), por la amoralidad, la avidez de dinero y la ambición social (se había convertido en amante de esa especie de padre adoptivo para extorsionarlo), por accesos de odio violento (lanzaba oscuras amenazas mientras cortaba el asado con un cuchillo de cocina).

Entonces, ¿es Virginia la asesina? Toda duda al respecto queda eliminada al leer un inédito hallado y publicado recientemente *(Il palazzo degli orí,* Einaudi, Turín, 1983). Es el *treatment* de un filme que Gadda escribió contemporáneamente —parece, o poco antes, o poco después— a la primera versión de la novela, en el cual la trama entera se desarrolla y queda aclarada en todos sus detalles. (Nos enteramos también de que el autor del robo no es Diomede Lanciani sino Enea Retalli, quien dispara a los carabineros que van a detenerlo, y que lo matan.) El *treatment* (que no tiene nada que ver con el filme que en 1959 Pietro Germi basó en la novela y en el cual Gadda no colaboró) nunca fue tomado en cuenta por productores o cineastas, y no es de sorprenderse: Gadda tenía una idea más bien ingenua de la escritura cinematográfica, a base de continuos fundidos para revelar los pensamientos y el trasfondo. Para nosotros

es una lectura muy interesante como cañamazo de la novela, pero no suscita una verdadera tensión ni como acción ni como psicología.

En una palabra, el problema no reside en el *Who's done it?:* en las primeras páginas de la novela ya se dice que lo que determina el delito es el «campo de fuerzas» que se crea en torno a la víctima; es la «coacción al destino» que emana de la víctima, de su situación en relación con los demás, la que teje la red de los acontecimientos: «ese sistema de fuerzas y de probabilidades que rodea a toda criatura humana y que se suele llamar destino».

[1984]

Eugenio Montale, «Forse un mattino andando»

En mi juventud me gustaba aprender poemas de memoria. Muchos que se estudiaban en la escuela —y quisiera que hoy fueran muchos más— han seguido acompañándome en la vida, en una recitación mental casi inconsciente que vuelve a aflorar a años de distancia. Terminado el liceo, seguí aprendiendo por mi cuenta otros, de los poetas que entonces no figuraban en los programas escolares. Eran los años en que *Huesos de sepia (Ossi di seppia) y Las ocasiones (Le occasioni)* empezaban a circular en Italia con la cubierta gris de las ediciones Einaudi. Así, hacia los dieciocho años, me metí en la cabeza varios poemas de Montale; algunos los he olvidado; otros sigo llevándolos conmigo.

Releer hoy a Montale me conduce naturalmente a ese repertorio de poemas sedimentados en la memoria («que se dispersa»): verificar qué es lo que ha quedado y qué se ha borrado, estudiar las oscilaciones y deformaciones que los versos memorizados sufren, me llevaría a explorar en profundidad esos versos y también la relación que he establecido con ellos a través de los años.

Pero quisiera escoger un poema que aunque haya habitado largo tiempo en la memoria, y lleve las huellas de esa estada, se preste mejor a una lectura actual y objetiva, y no a una búsqueda de los ecos autobiográficos, conscientes o inconscientes, que los versos de Montale, sobre todo del primer Montale, evocan en mí. Escogeré pues «Forse un mattino andando in un'aria di vetro» [«Tal vez una mañana caminando en un aire de vidrio»], uno de los poemas que ha seguido girando más a menudo en mi tocadiscos mental, y que vuelve a presentarse sin ninguna vibración nostálgica, cada vez como un poema que leo por primera vez.

«Forse un mattino» es un «hueso de sepia» que se separa de los otros no tanto por ser un poema narrativo (el típico poema «narrativo» de Montale es «La folata che alzo l'amaro aroma» [«La ráfaga que levantó el amargo aroma»] donde el tema de la acción es una racha de viento y la acción es la comprobación de la ausencia de una persona; por lo tanto el movimiento narrativo reside en contraponer un sujeto no humano presente a un objeto humano ausente), sino porque carece de objetos, de emblemas naturales, carece de un paisaje determinado, es un poema de imaginación y de

pensamiento abstracto, como rara vez ocurre en Montale.

Pero compruebo que (distanciándolo aún más de los otros) mi memoria había introducido una corrección en el poema: el sexto verso para mí empieza: *«alberi case strade»* [«árboles casas calles»] o bien *«uomini case strade»* [«hombres casas calles»] y no *«alberi case colli»* [«árboles casas cerros»] y como sólo ahora, al releer el texto después de treinta y cinco años, veo qué dice. O sea, al sustituir *colli* [«cerros»] por *strade* [«calles»] ambiento la acción en un escenario decididamente ciudadano, tal vez porque la palabra «cerros» me suena demasiado vaga, tal vez porque la presencia de los *«uomini che no si voltano»* [«hombres que no se vuelven»] me sugiere un ir y venir de transeúntes; en una palabra, la desaparición del mundo la veo como desaparición de la ciudad más que como desaparición de la naturaleza. (Advierto ahora que mi memoria no hacía teñir este poema con la imagen del verso *«Ciò no vede la gente nell'affollato corso»* [«Aquel no ve la gente en el paseo atestado»] que aparece cuatro páginas antes, en una composición gemela de ésta.)

Bien mirado, el resorte que desencadena el «milagro» es el elemento natural, es decir atmosférico, la seca, cristalina transparencia del aire invernal que al volver tan nítidas las cosas crea un efecto de irrealidad, hasta el punto de que el halo de calígine que habitualmente esfuma el paisaje (aquí vuelvo a ambientar la poesía de Montale, del primer Montale, en el habitual paisaje costero, asimilándolo al de mi memoria) se identifica con el espesor y el peso del existir. No, no es exactamente así: la cualidad de concreto de ese aire invisible, que realmente parece vidrio, con una solidez autosuficiente, es lo que termina por imponerse al mundo y hacerlo desaparecer. El aire-vidrio es el verdadero elemento de esta poesía, y la ciudad mental donde la sitúo es una ciudad de vidrio que se vuelve diáfana hasta desaparecer. Lo determinado del medio es lo que desemboca en la sensación de la nada (mientras que en Leopardi lo indeterminado es lo que alcanza el mismo efecto). O para ser más precisos, es una sensación de suspensión, desde el *«Forse un mattino»* [«Tal vez una mañana»], que no es indeterminación sino equilibrio atento, *«andando in un'aria di vetro»* [«caminando en un aire de vidrio»] casi caminando por el aire, en el aire, en el frágil vidrio del aire, en la luz fría de la mañana, hasta sentirnos suspendidos en el vacío.

La sensación de suspensión y al mismo tiempo de concreción continúa en el segundo verso por obra de la oscilante andadura rítmica, con ese *compìrsi* [«cumplirse»] que el lector está

continuamente tentado de corregir por *compiersi* [«consumar»], pero comprendiendo después que todo el verso gravita justamente en torno a ese prosaico *«compìrsi»* que amortigua todo el énfasis de la constatación del «milagro». Es un verso que mi oído siempre ha preferido porque en la dicción (mental) se añade algo, parece que tuviera un pie de más y en cambio no es así, pero mi memoria suele tender a suprimir alguna sílaba. La zona del verso más débil mnemónicamente es el *«rivolgendomi»* [«volviéndome»] que a veces abrevio sustituyéndolo por *«voltandomi»* o *«girandomi»,* desequilibrando así toda la sucesión de los acentos.

Entre las razones por las cuales un poema se impone a la memoria (primero pidiendo que uno se lo meta en la cabeza, y después haciendo que lo recordemos), las peculiaridades métricas desempeñan un papel decisivo. En Montale me ha atraído siempre el uso de la rima: las palabras llanas que riman con las esdrújulas, las rimas imperfectas, las rimas en posiciones insólitas como *«I saliscendi bianco e nero dei (balestrucci dal palo)»* [«el subir y bajar blanco y negro de los vencejos (desde el palo)»] que rima con *«dove più non sei»* [«donde ya no estás»]. La sorpresa de la rima no es sólo fonética: Montale es uno de los raros poetas que conocen el secreto de usar la rima para bajar el tono, no para levantarlo, con efectos inconfundibles en el significado. Aquí *«il miracolo»* [«el milagro»] que cierra el segundo verso es redimensionado por *«ubriaco»* [«borracho»] dos versos después, y toda la cuarteta queda como en equilibrio precario, con una vibración desolada.

El «milagro» es el tema montaliano primero y jamás desmentido de la *«maglia rotta nella rete»* [«la malla rota en la red»], *«l'anello che non tiene»* [«la anilla que no aguanta»], pero ésta es una de las pocas veces en que la verdad *otra* que el poeta presenta más allá de la compacta muralla del mundo empírico se revela en una experiencia definible. Podríamos decir que se trata ni más ni menos de la irrealidad del mundo, si esta definición no corriera el riesgo de diluir en lo genérico algo que nos es referido en términos precisos. La irrealidad del mundo es el fundamento de religiones, filosofías, literaturas sobre todo orientales, pero esta poesía se mueve en otro horizonte gnoseológico, de nitidez y transparencia, como «en un aire de vidrio» mental. Merleau-Ponty en la *Fenomenología de la percepción* tiene páginas muy bellas sobre casos en que la experiencia subjetiva del espacio se separa de la experiencia del mundo objetivo (en la oscuridad de la noche, en el sueño, bajo el influjo de la droga, en la esquizofrenia, etc.). Este poema podría figurar entre los ejemplos de Merleau-Ponty: el espacio se separa del

mundo y se impone como tal, vacío y sin límites. El descubrimiento es saludado por el poeta con cortesía, como «milagro», como adquisición de verdad contrapuesta al *«inganno consueto»* [«engaño habitual»], pero padecida también como vértigo espantoso: *«con un terrore di ubriaco»* [«con un terror de borracho»]. Ni siquiera «el aire de vidrio» sostiene ya los pasos del hombre; el empuje equilibrado del «caminando», después del rápido volverse, se resuelve en balanceo sin otros puntos de referencia.

El *«di gitto»* [«de pronto»] que cierra el primer verso de la segunda cuarteta circunscribe la experiencia de la nada en los términos temporales de un instante. Reanuda el movimiento del andar dentro de un paisaje sólido pero ahora como fugitivo; comprendemos que el poeta no hace sino seguir una de las muchas líneas vectoriales a lo largo de las cuales se mueven los otros hombres presentes en ese espacio, «los hombres que no se vuelven»; y así este poema se cierra con un múltiple movimiento rectilíneo.

Queda la duda de que también esos otros hombres hayan desaparecido en el instante en que el mundo desapareció. Entre los objetos que vuelven a *«accamparsi»* [«reunirse»] están los árboles pero no los hombres (las oscilaciones de mi memoria llevan a conclusiones filosóficas diferentes), por lo tanto los hombres podrían haber quedado allí; la desaparición del mundo, así como permanece exterior al yo del poeta, podría también perdonar a cualquier otro sujeto de la experiencia y del juicio. El vacío fundamental está constelado de mónadas, poblado de muchos yoes puntiformes que si se volvieran descubrirían el engaño, pero que siguen apareciéndosenos como espaldas en movimiento, seguras de la solidez de sus trayectorias.

Podemos ver aquí la situación inversa, por ejemplo, la de «Vento e bandiere» [«Viento y banderas»], donde la labilidad está enteramente del lado de la presencia humana mientras que «Il mondo esiste...» [«El mundo existe...»] en el tiempo irrepetible. Aquí en cambio sólo la presencia humana persiste en el esfumarse del mundo y de sus razones, presencia como subjetividad desesperada por ser o bien víctima de un engaño o bien depositaría del secreto de la nada.

Mi lectura de «Forse un mattino» puede considerarse así terminada. Pero ha puesto en movimiento dentro de mí una serie de reflexiones sobre la percepción visual y la apropiación del espacio. Una poesía vive también por el poder de irradiar hipótesis, divagaciones, asociaciones de ideas a territorios lejanos, o mejor de

evocar o enganchar ideas de variada procedencia, organizándolas en una red móvil de referencias y refracciones, como a través de un cristal.

El *«vuoto»* [«vacío»] e *«il nulla»* [«la nada»] están *«alle mie spalle»* [«a mis espaldas»], *«dietro di me»* [«detrás de mí»]. El punto fundamental del poema es éste. No es una sensación indeterminada de disolución: es la construcción de un modelo cognitivo que no es fácil desmentir y que puede coexistir en nosotros con otros modelos más o menos empíricos. La hipótesis puede enunciarse en términos muy simples y rigurosos: dada la bipartición del espacio que nos circunda en un campo visual delante de nuestros ojos y un campo invisible a nuestras espaldas, el primero se define como pantalla de engaños y el segundo como un vacío que es la verdadera sustancia del mundo.

Sería legítimo esperar que el poeta, habiendo comprobado que detrás de él está el vacío, extienda este descubrimiento a otras direcciones; pero en el texto no hay nada que justifique esta generalización, mientras que el modelo del espacio dividido en dos nunca es desmentido por el texto, sino que es más bien afirmado por la redundancia del tercer verso: «la nada a mis espaldas, el vacío detrás / de mí». Durante mi frecuentación puramente mnemónica del poema, esta redundancia me dejaba a veces perplejo, y entonces intentaba una variante: «la nada delante de mí, el vacío detrás / de mí»; es decir, el poeta se vuelve, ve el vacío, gira otra vez sobre sí mismo y el vacío se ha extendido por todas partes. Pero reflexionando comprendí que algo de la plenitud poética se perdía si el descubrimiento del vacío no se localizaba en aquel «detrás».

La división del espacio en un campo anterior y un campo posterior no es sólo una de las más elementales operaciones humanas con las categorías. Es un dato de partida común a todos los animales, que comienza muy pronto en la escala biológica, a partir del momento en que existen seres vivientes que se desarrollan ya no según una simetría radiada, sino según un esquema bipolar, localizando en una extremidad del cuerpo los órganos de relación con el mundo exterior: una boca y ciertas terminaciones nerviosas, algunas de las cuales se convertirán en aparato visual. Desde ese momento el mundo se identifica con el campo anterior, del que es complementaria una zona de lo incognoscible, del no-mundo, de la nada, que está detrás del observador. Desplazándose y sumando los campos visuales sucesivos, el ser viviente logra construirse un mundo circular completo y coherente, pero siempre se trata de un modelo inductivo cuya verificación no será nunca satisfactoria.

El hombre ha sufrido siempre la falta de un ojo en la nuca, y su actitud cognitiva es forzosamente problemática porque no puede estar jamás seguro de lo que hay a sus espaldas, es decir, no puede verificar si el mundo continúa entre puntos extremos que consigue ver torciendo las pupilas hacia afuera, a derecha e izquierda. Si no está inmovilizado puede girar el cuello y toda su persona para confirmar que el mundo está también allí, pero esto será asimismo confirmar que lo que tiene delante es siempre su campo visual, el cual se extiende con una amplitud de X grados y no más, mientras que a sus espaldas hay siempre un arco complementario en el cual el mundo podría no existir en ese momento. En una palabra, giramos sobre nosotros mismos empujando delante de nuestros ojos el campo visual y nunca conseguimos ver cómo es el espacio al cual no llega nuestro campo visual.

El protagonista del poema de Montale logra, por una combinación de factores objetivos (aire de vidrio, árido) y subjetivos (receptividad de un milagro gnoseológico), volverse tan rápidamente que llega a echar una mirada, digamos, allí donde su campo visual no ha ocupado todavía el espacio: y ve la nada, el vacío.

La misma problemática, en positivo (o en negativo, en una palabra, con el signo cambiado), la encuentro en una leyenda de los leñadores de Wisconsin y de Minnesota que Borges cuenta en su *Zoología fantástica.* Hay un animal que se llama *hide-behind* y que está siempre detrás de ti, te sigue por todas partes en el bosque, cuando vas a buscar leña; te vuelves, pero por muy rápido que seas, el *hide-behind* es todavía más rápido y se ha desplazado detrás de ti; nunca sabrás cómo es pero está siempre ahí. Borges no cita sus fuentes y es posible que él haya inventado esta leyenda, pero eso no quitaría nada a su fuerza de hipótesis que yo calificaría de genética, categorial. Podríamos decir que el hombre de Montale es el que ha conseguido volverse y ver cómo es el *hide-behind:* y es más espantoso que cualquier animal, es la nada.

Continúo divagando sin freno. Se puede objetar que toda esta disquisición se sitúa antes de una revolución antropológica fundamental de nuestro siglo: la adopción del espejo retrovisor del automóvil. El hombre motorizado debería tener la garantía de la existencia del mundo que está detrás de él, por cuanto dispone de un ojo que mira hacia atrás. Hablo del espejo de los automóviles y no del espejo en general, porque en el espejo el mundo situado a nuestras espaldas es visto como contorno y complemento de nuestra persona. Lo que el espejo confirma es la presencia del sujeto que

observa, del cual el mundo es un fondo accesorio. Lo que el espejo provoca es una operación de objetivación del yo, con el peligro amenazador, que el mito de Narciso siempre nos recuerda, del anegamiento del yo y la consiguiente pérdida del yo y del mundo.

En cambio el gran acontecimiento de nuestro siglo es el uso constante de un espejo situado de manera de excluir al yo de la visión del mundo. El hombre puede ser considerado una especie biológicamente nueva por obra del espejo retrovisor más aún que por el automóvil mismo, porque sus ojos miran una calle que se acorta delante de él y se alarga detrás, es decir puede abarcar con una sola mirada dos campos visuales contrapuestos sin el estorbo de la imagen de sí mismo, como si fuese sólo un ojo suspendido sobre la totalidad del mundo.

Pero bien mirado, la hipótesis de «Forse un mattino» no es perturbada por esta revolución de la técnica perceptiva. Si el «engaño habitual» es todo lo que tenemos delante, ese engaño se extiende a esa porción del campo anterior que, por estar enmarcada en el retrovisor, pretende representar el campo posterior. Aunque el yo de «Forse un mattino» estuviera conduciendo en un aire de vidrio y se volviese, en las mismas condiciones de receptividad, no vería más allá del vidrio posterior del coche el paisaje que va alejándose en el retrovisor, con las franjas blancas del asfalto, el tramo de calle apenas recorrido, los autos que ha creído dejar atrás, sino un vertiginoso vacío sin límites.

Por lo demás, en los espejos de Montale —como ha demostrado Silvio D'Arco Avalle para «Gli orechini» [«Los aretes»] y para «Vasca» [«Fuente»] y otros espejos de agua—, las imágenes no se reflejan sino que afloran —desde abajo—, salen al encuentro del observador.

En realidad la imagen que vemos no es algo que el ojo registra ni algo que tiene su sede en el ojo: es algo que sucede por entero en el cerebro, en estímulos transmitidos por el nervio óptico, pero que sólo adquiere una forma y un sentido en una zona del cerebro. Esa zona es la «pantalla» en la que se reúnen las imágenes y si, volviéndome, girando sobre mí mismo en mi interior, consigo *ver* más allá de aquella zona de mi cerebro, es decir comprender el mundo tal como es cuando mi percepción no le atribuye color y forma de árboles-casas-cerros, me quedaré a tientas en una oscuridad sin dimensión ni objetos, atravesada por un polvillo de vibraciones frías e informes, sombras en un radar mal sintonizado.

La reconstrucción del mundo ocurre «como en una pantalla» y aquí la metáfora no puede sino remitir al cine. Nuestra tradición poética ha utilizado habitualmente la palabra «pantalla» en el sentido

de «reparo-ocultamiento» o de «diafragma», y si nos atreviéramos a afirmar que ésta es la primera vez que un poeta italiano usa «pantalla» en el sentido de «superficie sobre la cual se proyectan imágenes», creo que el riesgo de error no sería muy grande. Esta poesía (fechable entre 1921 y 1925) pertenece claramente a la era del cine, en el que el mundo corre delante de nosotros como sombras de un filme, árboles-casas-cerros se extienden sobre una tela de fondo bidimensional, la rapidez de su aparición («de golpe») y la enumeración evocan una sucesión de imágenes en movimiento. No está dicho que sean imágenes proyectadas, su «acampar» (ponerse en campo, ocupar un campo, y así es convocado directamente el *campo visual)* podría no remitir a un origen o matriz de la imagen, ésta podría brotar directamente de la pantalla (como hemos visto que sucedía con el espejo), pero el espectador de cine tiene también la ilusión de que las imágenes vienen de la pantalla.

Tradicionalmente los poetas y los dramaturgos expresaban la ilusión del mundo con metáforas teatrales; nuestro siglo sustituye el mundo como teatro por el mundo como cinematógrafo, torbellino de imágenes sobre una tela blanca.

Dos velocidades distintas atraviesan el poema: la de la mente que intuye y la del mundo que transcurre. Entender es cuestión de ser veloces, de volverse de pronto para sorprender al *hide-behind,* es una vertiginosa voltereta sobre uno mismo y en ese vértigo está el conocimiento. El mundo empírico en cambio es la habitual sucesión de imágenes en la pantalla, engaño óptico como el cine, donde la velocidad de los fotogramas te convence de la continuidad y de la permanencia.

Hay un tercer ritmo que triunfa sobre los dos y es el de la meditación, la marcha absorta y suspendida en el aire de la mañana, el silencio en el que se custodia el secreto arrebatado en el fulmíneo movimiento de la intuición. Una analogía sustancial une ese *«andare zitto»* [«ir callado»] a la nada, al vacío que sabemos es origen y fin de todo, y al *«aria di vetro, / arida»* [«aire de vidrio, /árido»] que es su apariencia exterior menos engañosa. Aparentemente esa marcha no se diferencia de la marcha de los «hombres que no se vuelven», que tal vez también han entendido, cada uno a su manera, y entre los cuales termina por confundirse el poeta. Y este tercer ritmo, que retoma con paso más grave las notas leves del comienzo, es el que pone su sello al poema.

[1976}

El escollo de Montale

Hablar de un poeta en la primera página de un diario implica un riesgo: es preciso hacer una exposición «pública», subrayar la visión del mundo y de la historia, la enseñanza moral implícita en su poesía; todo lo que se dice es verdadero, pero después uno advierte que también podría ser verdadero para otro poeta, que el acento inconfundible de esos versos no queda expresado. Tratemos pues de mantenernos lo más cerca posible de la esencia de la poesía de Montale al explicar cómo hoy las exequias de este poeta tan poco inclinado a todo lo que fuese oficial, tan distante de la imagen del «vate nacional», son un acontecimiento en el que el país entero se reconoce. (Hecho tanto más singular cuanto que los grandes credos profesados por la Italia de su tiempo no lo contaron jamás entre sus adeptos, más aún, él no ahorró su sarcasmo hacia cualquier «intelectual, rojo o negro».)

Ante todo quisiera decir lo siguiente: los versos de Montale son inconfundibles por la precisión y lo insustituible de la expresión verbal, del ritmo, de la imagen evocada: *«il lampo que candisce / alberi e muri e li sorprende in quella / eternità d'istante»* [«el relámpago que blanquea / muros y árboles y los sorprende en esa / eternidad del instante»]. No hablo de la riqueza y versatilidad de los medios verbales, dotes que tuvieron en grado sumo otros poetas nuestros, y que suelen emparentarse con una vena copiosa y redundante, es decir todo lo que está más lejos de Montale. Montale nunca derrocha sus golpes, juega la expresión insustituible en el momento justo y la aisla en su unicidad. *«[...] Turbati / discendevamo tra i vepri. / Nei miei paesi a quell'ora / cominciano a fischiare le lepri.»* [«[...] Turbados / bajábamos entre las zarzas. / En mis pagos a esa hora / empiezan a silbar las liebres.»]

Llego en seguida a la consecuencia: en una época de palabras genéricas y abstractas, palabras que sirven para todo uso, palabras que sirven para no pensar y no decir, peste del lenguaje que desborda de lo público a lo privado, Montale ha sido el poeta de la exactitud, de la opción motivada del léxico, de la seguridad terminológica destinada a capturar la unicidad de la experiencia. *«Si accese su pomi cotogni, un punto, una cocciniglia, / si udì inalberarsi alla striglia / il poney, e poi vinse il sogno.»* [«Se encendió sobre

manzanas membrillos / un punto, una cochinilla, / se oyó con la almohaza encabritarse / el poney, y después llegó el sueño.»]

Pero esta precisión, ¿para decirnos qué? Montale nos habla de un mundo vertiginoso, impulsado por un viento de destrucción, sin un terreno sólido donde apoyar los pies, con la única ayuda de una moral individual suspendida al borde del abismo. Es el mundo de la primera y la segunda guerra mundial. Tal vez también de la tercera. O quizá la primera queda todavía fuera del cuadro (en la cinemateca de nuestra memoria histórica, sobre los fotogramas ya un poco desvaidos de la primera guerra mundial, se deslizan como subtítulos los descarnados versos de Ungaretti) y la precariedad del mundo que se presenta a los ojos de los jóvenes de la primera posguerra es lo que sirve de fondo a *Huesos de sepia,* así como la espera de una nueva catástrofe será el clima de *Las ocasiones,* y su cumplimiento y sus cenizas el tema de *La tempestad (La bufera). La tempestad* es el libro más bello que haya salido de la segunda guerra mundial, y aun cuando hable de otra cosa, habla de eso. Todo está implícito en él, desde nuestras ansias del después hasta las de hoy: la catástrofe atómica *(«e un ombroso Lucifero scenderà su una proda / del Tamigi, del Hudson, della Sena / scuotendo l'ali di bitume semi-mozze dalla fatica, a dirti: e l'ora»* [«y un sombrío Lucifer bajará a una orilla / del Támesis, del Hudson, del Sena / sacudiendo las alas de betún semi mochas de fatiga, para decirte: es la hora»] y el horror de los campos de concentración pasados y futuros [«Il sogno del prigionero», «El sueño del prisionero»]).

Pero lo que quiero poner en primer plano no son las representaciones directas y las alegorías declaradas: esta condición histórica nuestra está vista como condición cósmica; en la observación cotidiana del poeta, aun las presencias más menudas de la naturaleza se configuran como torbellinos. El ritmo del verso, la prosodia, la sintaxis son los que llevan en sí ese movimiento, desde el principio hasta el final de sus tres grandes libros. *«I turbini sollevano la polvere / sui tetti, a mulinelli, e sugli spiazzi / deserti, ovi i cavalli incappuciati / annusano la terra, fermi innanzi / ai vetri luccicanti degli alberghi.»* [«Las tolvaneras levantan el polvo / en los techos, en remolinos, y sobre los descampados / desiertos, donde los caballos encapuchados / husmean la tierra, quietos delante / de los vidrios brillantes de los hoteles.»]

He hablado de moral individual para resistir a la catástrofe histórica o cósmica que puede borrar de un momento a otro la lábil huella del género humano, pero es preciso decir que en Montale, aunque alejado de toda comunión colectiva y de todo impulso

solidario, siempre está presente la interdependencia de cada persona con la vida de los demás. *«Occorrono troppe vite per farne una»* [«Se necesitan demasiadas vidas para hacer una»] es la memorable conclusión de un poema de *Las ocasiones,* donde la sombra del halcón volando da el sentimiento del destruirse y rehacerse que informa de por sí toda continuidad biológica e histórica. Pero la ayuda que puede venir de la naturaleza o de los hombres no es una ilusión cuando es un arroyo delgadísimo que aflora *«dove solo / morde l'arsura e la desolazione»* [«donde sólo / muerde el abrasamiento y la desolación»]; sólo remontando los ríos hasta que se vuelven delgados como cabellos, la anguila encuentra el lugar seguro para procrear, sólo *«a un filo di pietà»* [«en un hilo de piedad»] pueden abrevarse los puercoespines del Amiata.

Este difícil heroísmo excavado en la interioridad, en la aridez, en la precariedad del existir, este heroísmo de anti héroe es la respuesta que Montale dio al problema de la poesía de su generación: cómo escribir versos después de (y contra) D'Annunzio (y después de Carducci, y después de Pascoli o por lo menos de cierta imagen de Pascoli), el problema que Ungaretti resolvió con la fulguración de la palabra pura y Saba con la recuperación de una sinceridad interior que abarcaba incluso el pathos, el afecto, la sensualidad, esas contraseñas de lo humano que el hombre montaliano rechazaba o consideraba indecibles.

No hay mensaje de consuelo o de aliento en Montale si no se acepta la conciencia del universo inhóspito y avaro: por este camino arduo su discurso continúa el de Leopardi, aunque sus voces suenen muy diferentes. Así como, comparado con el de Leopardi, su ateísmo es más problemático, asaltado por las tentaciones continuas de lo sobrenatural, corroído de pronto por un escepticismo de fondo. Si Leopardi desmenuza los consuelos de la filosofía de las Luces, las propuestas de consuelo que se ofrecen a Montale son las de los irracionalismos contemporáneos que él va valorando y desdeñando sucesivamente con un encogimiento de hombros, reduciendo cada vez más la superficie de la roca donde se apoyan sus pies, el escollo al que se pega su obstinación de náufrago.

Uno de sus temas, que con los años se vuelve más frecuente, es la forma en que los muertos están presentes en nosotros, la unicidad de cada persona que no nos resignamos a perder: *«il gesto d'una / vita che non è un altra ma se stessa»* [«el gesto de una / vida que no es otra sino ella misma»]. Son versos de un poema en memoria de su madre, donde vuelven los pájaros, un paisaje en pendiente, los muertos: el repertorio de las imágenes positivas de su

poesía. No podríamos poner a su recuerdo mejor marco que éste: *«Ora che il coro delle conturnici / ti blandisce nel sonno eterno, rotta / felice schiera in fuga verso i clivi / vendemmiati del Mesco [...]».* [«Ahora que el coro de las perdices / te acaricia en el sueño eterno, deshecha / feliz cuadrilla huyendo hacia las cuestas / vendimiadas del Mesco...».]

Y seguir leyendo «en el interior» de sus libros. Esto garantizará sin duda su sobrevivencia, porque por más que se lean y relean, sus poemas cautivan apenas abierto el libro y no se agotan nunca.

[1981]

Hemingway y nosotros

Hubo un tiempo en que, para mí —y para muchos de mis coetáneos y aún después—, Hemingway era un dios. Y eran buenos tiempos, los recuerdo con satisfacción, sin sombra de esa irónica indulgencia con la que se consideran modas y turbulencias juveniles. Eran tiempos serios y los vivíamos con seriedad y al mismo tiempo con petulancia y pureza de corazón, y en Hemingway hubiéramos podido encontrar también una lección de pesimismo, de distancia individualista, de adhesión superficial a las experiencias más crudas: en Hemingway estaba todo esto, pero o no sabíamos leerlo o teníamos otras cosas en la cabeza, el hecho es que la lección que extraímos era una actitud abierta y generosa, de compromiso práctico —técnico y moral al mismo tiempo— con lo que debíamos hacer, de limpieza de la mirada, de rechazo a contemplarse y compadecerse de uno mismo, de rapidez para recoger una enseñanza de vida, el valor de una persona en un brusco cambio de frases, en un gesto. Enseguida empezamos a ver sus límites, sus defectos: su mundo poético y su estilo, a los que yo había pagado generoso tributo en mis primeros pasos literarios, resultaron ser estrechos, con tendencia a terminar en manierismo, y su vida —y filosofía de la vida— de cruento turismo empezó a inspirarme desconfianza e incluso aversión y disgusto. Pero hoy, a unos diez años de distancia, al hacer el balance de mi *apprenticeship* hemingwayano, puedo cerrarlo en activo. «No me pudiste, viejo», le diría, condescendiendo por última vez a adoptar su manera, «no has conseguido llegar a ser un *mauvais maître.*» Esta reflexión sobre Hemingway, justamente — hoy que ha ganado el Premio Nobel, hecho que no significa absolutamente nada pero que es una ocasión como cualquier otra para poner por escrito ideas que me rondan hace tiempo— quiere tratar de definir lo que Hemingway fue para nosotros, y al mismo tiempo lo que es ahora, lo que nos ha alejado de él y lo que seguimos encontrando en sus páginas y no en otras.

En aquel momento fue desde luego una sugestión poética y política al mismo tiempo, un confuso arranque antifascista de la pura inteligencia lo que nos impulsó hacia Hemingway. Más aún, en

cierto momento, para ser sinceros, la constelación Hemingway-Malraux fue la que nos atrajo, la que simbolizaba el antifascismo internacional, el frente de la guerra de España. Por suerte los italianos habíamos tenido a D'Annunzio para vacunarnos contra ciertas inclinaciones «heroicas», y pronto se descubrió el fondo estetizante de Malraux. (En Francia, para algunos como Roger Vailland, que es sin embargo un tipo simpático, un poco superficial pero auténtico, el binomio Hemingway-Malraux fue un hecho fundamental.) También para Hemingway se utilizó, y en algún caso no era un desatino, la definición de dannunziano. Pero Hemingway escribe seco, no se babea nunca, no se hincha, tiene los pies en el suelo (casi siempre; para que nos entendamos: no puedo soportar el «lirismo» de Hemingway: *Las nieves del Kilimanjaro* es lo peor que ha escrito), se atiene a las cosas, características todas que se dan de puntapiés con el dannunzianismo. Y, además, vayamos despacio con estas definiciones: si basta que a uno le gusten la vida activa y las mujeres bonitas para ser considerado dannunziano, entonces vivan los dannunzianos. Pero el problema no se plantea en estos términos: el mito activista de Hemingway se sitúa en otro plano de la historia contemporánea, mucho más actual y todavía problemático.

El héroe de Hemingway quiere identificarse con las acciones que realiza, estar él mismo en la suma de sus gestos, en la adhesión a una técnica manual o de algún modo práctica, trata de no tener otro problema, otro compromiso que el de saber hacer algo bien: pescar bien, cazar, hacer saltar un puente, mirar una corrida como debe mirarse, y también hacer bien el amor. Pero alrededor siempre hay algo de lo cual quiere escapar, un sentimiento de la vanidad de todo, de desesperación, de derrota, de muerte. Se concentra en la precisa observancia de su código, de esas reglas deportivas que, dondequiera que sea, él siente la necesidad de imponerse con el compromiso de reglas morales, ya tenga que luchar con un escualo, o se encuentre en una posición sitiada por los falangistas. Se agarra a eso porque fuera de eso está el vacío, la muerte. (Aunque no se mencione, porque su primera regla es el *understatement.)* De sus 45 cuentos, uno de los mejores, *The big two-hearted river [El río del corazón doble],* no es sino el relato de todo lo que hace un hombre que sale a pescar solo, remonta el río, busca el buen lugar para instalar su tienda, se prepara la comida, entra en el río, arma el anzuelo, pesca unas truchas pequeñas, las arroja de vuelta al agua, pesca otra más grande, y así sucesivamente. Nada más que una desnuda lista de gestos, rápidas y límpidas imágenes de paso, y alguna notación genérica, poco convincente, de estado de ánimo

como «Era realmente feliz». Es un cuento tristísimo, con una sensación de opresión, de angustia indeterminada que lo acosa cuanto más serena es la naturaleza y más empeñada está la atención en las operaciones de la pesca. Ahora bien, el cuento en el que «no sucede nada» no es algo nuevo. Pero tomemos un ejemplo reciente y cercano a nosotros: *Il taglio del bosco* de Cassola (que con Hemingway sólo tiene en común el amor por Tolstói) donde se describen las operaciones de un leñador, con el dolor implícito y siempre presente de la muerte de su mujer. En Cassola los términos del cuento son el trabajo por una parte y por la otra un sentimiento bien preciso: la muerte de una persona querida, una situación que podría ser de siempre y de todos. En Hemingway el esquema es análogo, pero el contenido completamente diferente: por una parte un empeño deportivo que no tiene otro sentido fuera de su ejecución formal, y por la otra algo desconocido, la nada. Estamos en una situación límite que se ubica en una sociedad bien precisa, en un momento bien preciso de la crisis del pensamiento burgués.

Con la filosofía, es sabido, Hemingway no se mete. Pero con la filosofía norteamericana, tan directamente ligada a una «estructura», a un ambiente de actividad y de concepciones prácticas, su poética tiene coincidencias todo menos casuales. Al neopositivismo que propone las reglas del pensar en un sistema cerrado, sin otra validez que la que tiene en sí mismo, corresponde la fidelidad al código ético deportivo de los héroes de Hemingway, única realidad segura en un universo incognoscible. Al *behaviourism* que identifica la realidad del hombre con los paradigmas de su comportamiento, corresponde el estilo de Hemingway que en la lista de los gestos, en las réplicas de una conversación sumaria, quema la realidad inalcanzable de los sentimientos y los pensamientos. (Sobre el *code of behaviour* hemingwaiano, sobre la conversación «inarticulada» de sus personajes, hay algunas observaciones inteligentes en Marcus Cunliffe, *The literature of the U.S.,* Penguin Books, 1954, pág. 271 y ss.)

Todo alrededor, el *horror vacui* de la nada existencialista. «Nada y pues nada y nada y pues nada», * piensa el camarero de «Un lugar limpio, bien iluminado». Y «El jugador, la monja y la radio» concluye con la comprobación de que todo es «opio del pueblo», es decir ilusoria protección de un mal general. En estos dos cuentos (ambos de 1933) se pueden ver los textos del «existencialismo» aproximativo de Hemingway. Pero no podemos dar crédito a estas declaraciones más explícitamente «filosóficas», sino a su modo general de

* En español en el original. *(N. de la T.)*

representar lo negativo, lo insensato, lo desesperado de la vida contemporánea, desde la época de *Fiesta* (1926) con sus eternos turistas, erotómanos y borrachínes. La vacuidad del diálogo pausado y divagante, cuyo antecedente más visible debe verse en ese «hablar de otra cosa» al borde de la desesperación, de los personajes de Chéjov, se colorea con toda la problemática del irracionalismo de nuestro siglo. Los pequeños burgueses de Chéjov, derrotados en todo pero no en su conciencia de la dignidad humana, resisten obstinados al ciclón y conservan la esperanza de un mundo mejor. Los norteamericanos desarraigados de Hemingway están dentro del ciclón en cuerpo y alma, y todo lo que saben oponerle es tratar de esquiar bien, de disparar bien a los leones, de plantear bien las relaciones entre hombre y mujer, entre hombre y hombre, técnicas y virtudes que desde luego valdrán todavía en aquel mundo mejor, pero en las cuales ellos no creen. Entre Chéjov y Hemingway ha pasado la primera guerra mundial: la realidad se configura como una gran masacre. Hemingway se niega a ponerse del lado de la masacre, su antifascismo es una de las netas, seguras «reglas del juego» en las que se basa su concepción de la vida, pero acepta la masacre como escenario natural del hombre contemporáneo. El noviciado de Nick Adams —el personaje autobiográfico de sus cuentos primeros y más poéticos— es un entrenamiento para soportar la brutalidad del mundo. Empieza en el «campo indio» donde el padre médico opera a una parturienta india con una navaja de pesca, mientras el marido, que no soporta la vista del dolor, silenciosamente se degüella. Cuando el héroe de Hemingway busque un ritual simbólico que le represente esta concepción del mundo no encontrará nada mejor que la corrida, abriendo paso a las sugestiones de lo primitivo y lo bárbaro, en el camino de D.H. Lawrence y de cierta etnología.

En este accidentado panorama cultural se sitúa Hemingway, y aquí como término de comparación podemos recurrir a otro nombre que muchas veces se cita a su respecto: el de Stendhal, nombre que no es arbitrario, sino que nos ha sido indicado por su declarada predilección y que justifica cierta analogía en la programática sobriedad de estilo —aunque tanto más consciente, «flaubertiana» en el escritor moderno— y en cierto paralelismo de vicisitudes biográficas y a veces de lugares (la Italia «milanesa»). El héroe stendhaliano está en el límite entre la lucidez racionalista del siglo XVIII y el *Sturm und Drang* romántico, entre la pedagogía iluminista de los sentimientos y la romántica exaltación del individualismo amoral. El héroe de Hemingway se encuentra en la misma encrucijada cien años después, cuando el pensamiento burgués ha

perdido lo mejor de sí mismo —transmitido en herencia a la nueva clase— y sin embargo se sigue desarrollando, entre callejones sin salida y soluciones parciales y contradictorias: el viejo tronco del iluminismo se ramifica en las filosofías tecnicistas americanas y el tronco romántico da sus últimos frutos en el nihilismo existencialista. El héroe de Stendhal, a pesar de ser hijo de la Revolución, aceptaba el mundo de la Santa Alianza y se sometía a las reglas del juego de su hipocresía para librar su propia batalla individual. El héroe de Hemingway, a pesar de haber visto abrirse la gran alternativa de Octubre, acepta el mundo del imperialismo y se mueve entre sus masacres, librando él también con lucidez y distancia una batalla que sabe perdida desde el comienzo porque es solitaria.

Haber sentido la guerra como la imagen más verídica, como la realidad *normal* del mundo burgués en la era imperialista, fue la intuición fundamental de Hemingway. A los dieciocho años, aun antes de la intervención norteamericana, sólo por el gusto de ver como era la guerra, consigue llegar al frente italiano, primero como chófer de ambulancia; después, como director de una «cantina», hace la carrera en bicicleta entre las trincheras del Piave (como nos dice el nuevo libro *The apprenticeship of Ernest Hemingway,* de Charles A. Fenton, Farrar and Straus, 1954). (Y cuánto entendió de Italia, y cómo ya en la Italia de 1917 supo ver la cara «fascista» y la cara popular contrapuestas, y las representó en 1929 en la mejor de sus novelas, *Adiós a las armas,* y cuánto entendió de la Italia de 1949 y representó en la menos feliz de sus novelas pero en muchos sentidos interesante, *Al otro lado del río y entre los árboles,* y en cambio cuánto no entendió nunca, por no poder salir de su corteza de turista, podría ser tema de un largo ensayo.) Su primer libro (1924 y después, 1925), al que daban su tono los recuerdos de la Gran Guerra y los de las masacres en Grecia a las que asistió como periodista, se titula *In Our Time,* título que en sí no dice mucho, pero que se carga de una cruda ironía si es cierto que con él quería recordar un versículo del *Book of common prayer: Give peace in our time O Lord.* El sabor de la guerra transmitido en los breves capítulos de *In our time* fue decisivo para Hemingway, como para Tolstói, las impresiones descritas en los *Cuentos de Sebastopol.* Y no sé si fue su admiración por Tolstói lo que le incitó a buscar la experiencia de la guerra, o si ésta fue el origen de aquélla. Ciertamente, el modo de estar en guerra descrito por Hemingway ya no es el de Tolstói, ni el de otro autor que le era caro, el pequeño clásico norteamericano Stephen Crane. Esta es una guerra en países lejanos, vista con la

distancia del extranjero: Hemingway prefigura lo que será el espíritu del soldado norteamericano en Europa.

Si el cantor del imperialismo inglés, Kipling, aún tenía un vínculo preciso con un país, si para él su India llega a ser también una patria, en Hemingway (que a diferencia de Kipling no quería «cantar» nada sino sólo transmitir hechos y cosas), es el espíritu de América el que se lanza por el mundo sin un claro por qué, siguiendo el impulso de su economía en expansión.

Pero lo que más le interesa a Hemingway no es este testimonio de la realidad de la guerra, esta denuncia de la masacre. Así como todo poeta no se identifica totalmente con las ideas que encarna, así Hemingway no está por entero en la crisis de la cultura que es el telón de fondo. Más allá de los límites del *behaviourism,* ese reconocer al hombre en sus acciones, en su estar o no a la altura de las tareas que se le proponen, es sin embargo un modo verdadero y justo de concebir la existencia, que puede ser adoptado por una humanidad más concreta que la de los héroes hemingwayanos, cuyas acciones no son casi nunca un trabajo —salvo un trabajo «de excepción», como el pescador de escualos—, o una obligación precisa de lucha. De sus corridas, con toda su técnica, poco nos importa; pero la seriedad neta y precisa con que sus personajes saben encender un fuego al aire libre, arrojar un anzuelo, instalar una metralleta, eso nos interesa y nos sirve. Por esos momentos de perfecta integración del hombre en el mundo, en las cosas que hace, por esos momentos en que el hombre se encuentra en paz con la naturaleza aun en el fragor de la batalla, podemos dejar caer todo lo más vistoso y celebrado de Hemingway. Si alguien consigue un día escribir poéticamente sobre la relación del obrero con su máquina, con las operaciones precisas de su trabajo, tendrá que remitirse a esos momentos hemingwayanos, separándolos del marco de futilidad artística, de brutalidad o de aburrimiento, restituyéndolos al contexto orgánico del mundo productivo moderno donde Hemingway los ha recogido y aislado. Hemingway ha entendido algo acerca de cómo estar en el mundo con los ojos abiertos y secos, sin ilusiones ni misticismo, cómo estar solos sin angustias y cómo estar en compañía mejor que solos, y sobre todo, ha elaborado un estilo que expresa acabadamente su concepción de la vida, y si a veces acusa sus límites y sus defectos, en sus mejores logros (como en los cuentos de Nick) puede ser considerado el lenguaje más seco e inmediato, el más limpio de escorias e hinchazones, el más límpidamente realista de la prosa moderna. (Un crítico soviético, J. Kashkin, en un excelente ensayo aparecido en un número de

International Literature de 1935, en actas de simposio al cuidado de John K.M. Mc Caffery, *Ernest Hemingway: The man and his work,* The World Publishing Company, 1950, compara el estilo de esos cuentos con el de Pushkin narrador.)

En realidad, nada más alejado de Hemingway que el simbolismo humoso, el esoterismo con fondo religioso a que quiere reducirlo Carlos Baker en *Hemingway, the writer as artist* (Princeton University Press, 1952). Volumen muy abundante en noticias, en citas de correspondencia inédita de Hemingway con el propio Baker, con Fitzgerald y otros, enriquecido con preciosas listas bibliográficas y que contiene también determinadas puntualizaciones útiles, como la relación polémica —y no la adhesión— de Hemingway con la *lost generation* en *Fiesta,* pero que se basa en esquemas críticos funambulescos, como la contraposición entre «casa» y «no casa», entre «montaña» y «llanura», y habla de «simbología cristiana» a propósito de *El viejo y el mar.*

Más modesto y filológicamente más sumario es otro pequeño volumen norteamericano: Philip Young, *Ernest Hemingway,* Rinehart, 1952. El pobre Young también tiene que deslomarse para demostrar que Hemingway nunca fue comunista, que no es *un-American,* que se puede ser crudo y pesimista sin ser un *un-American.* Pero reconocemos la imagen de nuestro Hemingway en las líneas generales de su posición crítica, que atribuye un valor fundamental a los cuentos de la serie de Nick Adams y los sitúa en la tradición iniciada por ese libro maravilloso —por su lenguaje, su plenitud realista y aventurera, el sentido de la naturaleza, la adhesión a los problemas sociales de la época y del país— que es *Huckleberry Finn,* de Mark Twain.

[1954]

Francis Ponge

«Los reyes no tocan las puertas,

»No conocen esa felicidad: empujar hacia adelante con suavidad o bruscamente uno de esos grandes paneles familiares, volverse hacia él para devolverlo a su lugar —tener en los brazos una puerta.

»[...] La felicidad de empuñar a la altura del vientre por su nudo de porcelana uno de esos altos obstáculos de una habitación; ese rápido cuerpo a cuerpo en el cual, reteniendo el paso, el ojo se abre y el cuerpo entero se acomoda a su nueva vivienda.

»Con mano amistosa la retiene un instante antes de empujarla resueltamente y encerrarse —de lo que el chasquido del resorte poderoso pero bien aceitado agradablemente le asegura.»

Este breve texto se titula «Los placeres de la puerta» y es un buen ejemplo de la poesía de Francis Ponge: tomar el objeto más humilde, el gesto más cotidiano, y tratar de considerarlo fuera de todo hábito de la percepción, de describirlo fuera de cualquier mecanismo verbal gastado por el uso. Y así una cosa indiferente y casi amorfa como una puerta revela una riqueza inesperada; de pronto estamos todos contentos de encontrarnos en un mundo lleno de puertas que se abren y se cierran. Y esto, no por alguna razón extraña al hecho en sí (como podría ser una razón simbólica, o ideológica, o estetizante), sino sólo porque restablecemos una relación con las cosas como cosas, con la diversidad de una cosa respecto de otra, y con la diversidad de cada cosa con respecto a nosotros. De pronto descubrimos que existir podría ser una experiencia mucho más intensa, interesante y *verdadera* que esa distraída rutina en la que se ha encallecido nuestra mente. Por eso Francis Ponge es, creo yo, uno de los pocos grandes sabios de nuestro tiempo, uno de los pocos autores *fundamentales* de los que hay que partir para no seguir girando en el vacío.

¿Cómo? Dejando que la propia atención se pose, por ejemplo, en un cajón-jaula de los que se ven en las fruterías. «En todas las esquinas de las calles que llevan a los mercados, reluce con el esplendor sin vanidad de la madera blanca. Todavía nuevo y

ligeramente sorprendido de su postura torpe, arrojado sin remisión a la vía pública, este objeto figura en definitiva entre los más simpáticos —pero sobre cuya suerte no conviene sin embargo demorarse excesivamente.» La puntualización final es un típico movimiento de Ponge: ay si, evocada nuestra simpatía por este objeto ínfimo y ligero, insistiéramos demasiado; sería echarlo todo a perder, esa parte de verdad, apenas recogida, se perdería enseguida.

De la misma manera la vela, el cigarrillo, la naranja, la ostra, un trozo de carne cocida, el pan: un inventario de «objetos» que se extiende al mundo vegetal, al animal y al mineral está contenido en el breve volumen, el primero que dio fama a Ponge en Francia *(Le parti pris des choses,* 1942), y publicado en Italia con una útil y precisa introducción de Jacqueline Risset y su traducción de poeta, en edición bilingüe. (La edición bilingüe de una traducción de poeta no puede aspirar a una función mejor que la de invitar al lector a intentar otras versiones por cuenta propia.) Un librito que parece hecho a propósito para metérselo en el bolsillo y para dejarlo a la cabecera de la cama junto al reloj (tratándose de Ponge, hay que tomar en consideración el lado físico del objeto-libro), debería ser la oportunidad de que este poeta discreto y apartado encontrara en Italia un nuevo séquito de adeptos. Las instrucciones de uso son: cada noche pocas páginas de una lectura que se identifique con su manera de adelantar las palabras como tentáculos sobre la porosa y abigarrada sustancia del mundo.

He hablado de adeptos para designar la dedicación incondicional y un poco celosa que ha caracterizado hasta ahora al círculo de sus lectores, ya sea en Francia, donde ha abarcado a lo largo de los años personajes muy diferentes de él cuando no opuestos, que van desde Sartre hasta los jóvenes de *Tel Quel,* ya sea en Italia donde entre sus traductores ha figurado también Ungaretti, además de Piero Bigongiari, desde hace años su exégeta más competente y apasionado, a cuyo cuidado estuvo, ya en el 71, una amplia selección de sus obras.

A pesar de ello, la hora de Ponge (que ha cumplido hace poco ochenta años, pues nació en Montpellier el 27 de marzo de 1899) todavía no ha llegado, estoy convencido, ni siquiera en Francia. Y como quiero que esta invitación vaya a los muchísimos lectores potenciales de Ponge que todavía no lo conocen en absoluto, me apresuro a decir lo que hubiera debido decir primero: que este poeta ha escrito exclusivamente en prosa. Breves textos que van desde media página hasta seis o siete, en el primer periodo de su actividad; en cambio últimamente esos textos se han ampliado para dar

testimonio del trabajo de aproximación continua que es para él la escritura: la descripción de un trozo de jabón, por ejemplo, o de un higo seco se han dilatado hasta ser en sí un libro, y así la de un prado se ha convertido en «la fábrica de un prado».

Jacqueline Risset contrapone justamente a la de Ponge otras dos experiencias fundamentales de la literatura francesa contemporánea en la representación de las «cosas»: Sartre que (en un par de pasajes de *La náusea)* mira una raíz o una cara en el espejo, como despojadas de todo significado o referencia humana, evocando una visión turbadora y perturbada; y Robbe-Grillet, que funda un tipo de escritura «no antropomorfa» describiendo el mundo con atributos absolutamente neutros, fríos, objetivos.

Ponge (que cronológicamente es el primero) es «antropomorfo» en el sentido de una identificación con las cosas, como si el hombre saliera de sí mismo para probar cómo es ser cosa. Esto implica una batalla con el lenguaje, un constante estirarlo y ajustarlo como una sábana aquí demasiado angosta y allá demasiado ancha, el lenguaje que tiende siempre a decir demasiado poco o a decir de más. Recuerda la escritura de Leonardo da Vinci que en textos breves también trató de describir a través de fatigadas variantes el fuego que se enciende o el raspar de la lima.

La «mesura» de Ponge, su discreción —que es lo mismo que su concreción— puede definirse por el hecho de que para llegar a hablar del mar, tiene que proponerse como tema las orillas, las playas, las costas. Lo ilimitado no entra en su página, o sea que entra cuando encuentra sus propios márgenes y sólo entonces empieza a existir verdaderamente. («Bordes del mar».) (... «aprovechando de la lejanía recíproca que les veda comunicarse entre sí como no sea a través de él [el mar] o por amplios rodeos, sin duda hace creer a cada uno que se dirige especialmente a él. En realidad, cortés con todos, es más que cortés: capaz para cada uno de todos los impulsos, de todas las convicciones sucesivas, guarda permanentemente en el fondo de su palangana una infinita posesión de corrientes. De sus límites no sale nunca más que un poco, él mismo pone un freno al furor de su oleaje, y como la medusa que abandona a los pescadores cual imagen reducida o muestra de sí misma, se limita a hacer una reverencia extática con todos sus bordes».)

El secreto está en clavar la mirada en el aspecto decisivo de un objeto o elemento, que es casi siempre el que menos se suele tener en cuenta, y en construir el discurso en torno. Para definir el agua, Ponge indica su «vicio» irresistible que es la gravitación, el tender hacia abajo. Pero ¿no obedece cualquier objeto a la fuerza de

gravedad, por ejemplo un armario? Y entonces Ponge, distinguiendo la manera totalmente distinta que tiene el armario de adherirse al suelo, llega a entender —casi desde dentro— qué es el ser líquido, el rechazo de toda forma con tal de obedecer a la idea fija del propio peso...

Catalogador de la diversidad de las cosas *(De varietate rerum* ha sido definida la obra de este nuevo modesto Lucrecio), Ponge tiene sin embargo un par de temas a los cuales, en este primer volumen, vuelve continuamente, insistiendo en los mismos nudos de imágenes e ideas. Uno es el mundo de la vegetación, con especial atención a la forma de los árboles; el otro es el mundo de los moluscos, con especial atención a las conchas, a las caracolas, a los caparazones.

Para los árboles, lo que constantemente aflora en las palabras de Ponge es la confrontación con el hombre. «Ni un gesto, solamente multiplican sus brazos, sus manos, sus dedos —a la manera de los budas. Así, ociosos, llegan hasta la punta de sus pensamientos. No son más que una voluntad de expresión. No guardan para sí mismos nada oculto, no pueden mantener secreta ninguna idea, se despliegan enteramente, honestamente, sin restricción.

»Ociosos, se pasan todo el tiempo complicando su propia forma, perfeccionando en el sentido de la mayor complicación de análisis, su propio cuerpo... La expresión de los animales es oral o mimada por gestos que se borran los unos a los otros. La expresión de los vegetales es escrita, de una vez por todas. No hay manera de volver atrás, arrepentimientos imposibles: para corregir hay que añadir. Corregir un texto escrito y *publicado,* con apéndices, y así sucesivamente. Pero hay que agregar que los vegetales no se dividen al infinito. Para cada uno existe un límite.»

¿Hemos de concluir que en Ponge las cosas remiten al discurso hablado o escrito, a la palabra? Encontrar en toda escritura una metáfora de la escritura se ha convertido en un ejercicio crítico demasiado obvio para seguir obteniendo algún provecho. Diremos que en Ponge el lenguaje, medio indispensable para mantener juntos sujeto y objeto, se ve continuamente confrontado con lo que los objetos expresan fuera del lenguaje, y en esta confrontación se reorganiza, se redefine —a menudo se revaloriza. Si las hojas son las palabras de los árboles, no saben sino repetir siempre la misma palabra. «Cuando en primavera [...] creen entonar un cántico variado, salir de sí mismos, extenderse a toda la naturaleza, abrazarla, lo único que consiguen es, en miles de ejemplares, la misma nota, la misma palabra, la misma hoja. No se sale del árbol con medios de árbol.»

(Si en el universo de Ponge, donde parece que todo se salva, hay un desvalor, una condena, ese desvalor es la repetición: las olas del mar que llegan a la playa declinan todas el mismo nombre, «mil grandes señores homónimos son admitidos así el mismo día a su presentación por el mar prolijo y prolífico». Pero la multiplicidad es también el principio de la individualización, de la diversidad: el guijarro «es exactamente la piedra en la época en que comienza para ella la edad de la persona, del individuo, es decir de la palabra».)

En lenguaje (y la obra) como secreción de la persona es una metáfora que asoma varias veces en los textos sobre guijarros y conchas. Pero cuenta más («Apuntes para una concha») el elogio de la proporción entre el caparazón y su habitante molusco, contrapuesta a la desmesura de los monumentos y palacios del hombre. Este es el ejemplo que nos da el caracol al producir su concha: «En su obra no hay nada exterior a ellos, a su obligación, a su necesidad. Nada desproporcionado, por lo demás, a su ser físico. Nada que no sea para ellos necesario, obligatorio».

Por eso Ponge llama santos a los caracoles. «¿Pero santos en qué? En que obedecen precisamente a su naturaleza. Conócete primero a ti mismo. Y acéptate como eres. En conformidad con tus vicios. En proporción con tu medida.»

El mes pasado concluía mi artículo sobre otro —divertidísimo— testamento de un sabio (el de Carlo Levi) con una cita: el elogio del caracol. Y ahora cierro éste con el elogio del caracol según Ponge. ¿Será el caracol la última imagen de felicidad posible?

[1979]

Jorge Luis Borges

La fortuna de Jorge Luis Borges en Italia tiene ya una historia de treinta años: comienza en realidad en 1955, fecha de la primera traducción de *Ficciones,* bajo el título *La biblioteca di Babele* en las ediciones Einaudi, y culmina hoy con la edición de su obra completa en los «Meridiani» Mondadori. Que yo recuerde fue Sergio Solmi quien después de haber leído los cuentos de Borges en traducción francesa habló de ellos con entusiasmo a Elio Vittorini, quien propuso enseguida la edición italiana, encontrando un traductor apasionado y congenial en Franco Lucentini. Desde entonces los editores italianos han rivalizado en la publicación de los volúmenes del escritor argentino, en traducciones que ahora Mondadori reúne junto con otros textos hasta este momento jamás traducidos; de esta que será la edición más completa de su *opera omnia* hasta hoy existente, ve la luz justamente en estos días el primer volumen al cuidado de un amigo muy fiel, Domenico Porzio.

La fortuna editorial ha ido acompañada de una fortuna literaria que es al mismo tiempo su causa y su efecto. Pienso en los tributos de admiración de escritores italianos, incluso de los más alejados de él por su poética; pienso en los intentos serios de dar una definición crítica de su mundo; y pienso también y sobre todo en la influencia que han tenido en la creación literaria italiana su gusto y su idea misma de literatura: podemos decir que muchos de los que han escrito en estos últimos veinte años, a partir de los pertenecientes a mi propia generación, han estado profundamente marcados por ellos.

¿Qué ha determinado este encuentro entre nuestra cultura y una obra que encierra en sí un conjunto de patrimonios literarios y filosóficos en parte familiares para nosotros, en parte insólitos, y los traduce en una clave que desde luego estaba muy alejada de las nuestras? (Hablo de una lejanía de entonces, respecto de los senderos trillados de la cultura italiana en los años cincuenta.)

Sólo puedo responder apelando a mi memoria, tratando de reconstruir lo que ha significado para mí la experiencia de Borges desde los comienzos hasta hoy. Experiencia cuyo punto de partida y

punto de apoyo son dos libros, *Ficciones* y *El aleph*, es decir ese género literario particular que es el cuento borgiano, para pasar después al Borges ensayista, no siempre bien separable del narrador, y al Borges poeta, que contiene a menudo núcleos de cuentos y en todo caso un núcleo de pensamiento, un diseño de ideas.

Empezaré por el motivo de adhesión más general, es decir el haber reconocido en Borges una idea de la literatura como mundo construido y gobernado por el intelecto. Esta idea va contra la corriente principal de la literatura mundial de nuestro siglo, que toma en cambio una dirección opuesta, es decir quiere darnos el equivalente de la acumulación magmática de la existencia en el lenguaje, en el tejido de los acontecimientos, en la exploración del inconsciente. Pero hay también una tendencia de la literatura de nuestro siglo, ciertamente minoritaria, que ha tenido su sostenedor más ilustre en Paul Valéry —pienso sobre todo en el Valéry prosista y pensador— que apunta a un desquite del orden mental sobre el caos del mundo. Podría tratar de rastrear las señales de una vocación italiana en esta dirección, desde el siglo XIII hasta el Renacimiento, el siglo XVII, el siglo XX, para explicar cómo descubrir a Borges fue para nosotros ver realizada una potencialidad acariciada desde siempre: ver cómo cobra forma un mundo a imagen y semejanza de los espacios del intelecto, habitado por un zodiaco de signos que responden a una geometría rigurosa.

Pero quizá para explicar la adhesión que un autor suscita en cada uno de nosotros, más que de grandes clasificaciones categoriales es preciso partir de razones más precisamente relacionadas con el arte de escribir. Entre ellas pondré en primer lugar la economía de la expresión: Borges es un maestro del escribir breve. Consigue condensar en textos siempre de poquísimas páginas una riqueza extraordinaria de sugestiones poéticas y de pensamiento: hechos narrados o sugeridos, aperturas vertiginosas sobre el infinito, e ideas, ideas, ideas. Cómo se realiza esta densidad, sin la más mínima congestión, en los párrafos más cristalinos, sobrios y airosos; cómo esa manera de contar sintéticamente y en escorzo lleva a un lenguaje de pura precisión y concreción, cuya inventiva se manifiesta en la variedad de ritmos, en los movimientos sintácticos, en los adjetivos siempre inesperados y sorprendentes: este es el milagro estilístico, sin igual en la lengua española, del cual sólo Borges posee el secreto.

Leyendo a Borges he tenido a menudo la tentación de formular una poética del escribir breve, elogiando su primacía sobre el escribir largo, contraponiendo los dos órdenes mentales que la inclinación

hacia el uno y hacia el otro presupone, por temperamento, por idea de la forma, por sustancia de los contenidos. Me limitaré por ahora a decir que la verdadera vocación de la literatura italiana, la que preserva sus valores en el verso o la frase en que cada palabra es insustituible, se reconoce más en el escribir breve que en el escribir largo.

Para escribir breve, la invención fundamental de Borges, que fue también la invención de sí mismo como narrador, el huevo de Colón que le permitió superar el bloqueo que le había impedido, hasta los cuarenta años, pasar de la prosa ensayista a la prosa narrativa, fue fingir que el libro que quería escribir estaba ya escrito, escrito por otro, por un hipotético autor desconocido, un autor de otra lengua, de otra cultura, y describir, recapitular, reseñar ese libro hipotético. Forma parte de la leyenda de Borges la anécdota de que cuando apareció en la revista *Sur* el primer y extraordinario cuento escrito con esa fórmula, *El acercamiento a Almotásim,* se creyó que era realmente una reseña del libro de un autor indio. Así como forma parte de los lugares obligados de la crítica sobre Borges observar que cada texto suyo duplica o multiplica el propio espacio a través de otros libros de una biblioteca imaginaria o real, lecturas clásicas o eruditas o simplemente inventadas. Lo que más me interesa señalar aquí es que con Borges nace una literatura elevada al cuadrado y al mismo tiempo una literatura como extracción de la raíz cuadrada de sí misma: una «literatura potencial», para usar una expresión que se desarrollará más tarde en Francia, pero cuyos preanuncios se pueden encontrar en *Ficciones,* en los puntos de partida y fórmulas de las que hubieran podido ser las obras de un hipotético Herbert Quain.

Que para Borges sólo la palabra escrita tiene plena realidad ontológica, y que las cosas del mundo existen para él sólo en cuanto remiten a cosas escritas, ha sido dicho muchas veces; lo que quiero subrayar aquí es el circuito de valores que caracteriza esta relación entre mundo de la literatura y mundo de la experiencia. Lo vivido se valora en la medida en que se inspira en la literatura o en que repite arquetipos literarios: por ejemplo, entre una empresa heroica o temeraria de un poema épico y una empresa análoga vivida en la historia antigua o contemporánea, hay un intercambio que lleva a identificar y comparar episodios y valores del tiempo escrito y del tiempo real. En este cuadro se sitúa el problema moral, siempre presente en Borges como un núcleo sólido en la fluidez e intercambiabilidad de los escenarios metafísicos. Para este escéptico que parece degustar ecuánimemente filosofías y teologías sólo por su

valor espectacular y estético, el problema moral vuelve a presentarse idénticamente, de un universo a otro, en sus alternativas elementales de coraje y vileza, de violencia provocada y sufrida, de búsqueda de la verdad. En la perspectiva borgiana, que excluye todo espesor psicológico, el problema moral aflora simplificando y casi en los términos de un teorema geométrico, en el que los destinos individuales trazan un diseño general que cada uno, antes de escoger, debe reconocer. Pero las suertes se deciden en el rápido tiempo de la vida real, no en el fluctuante tiempo del sueño, no en el tiempo cíclico o eterno del mito.

Y aquí ha de recordarse que del *epos* de Borges no forma parte solamente lo que se lee en los clásicos, sino también la historia argentina, que en algunos episodios se identifica con su historia familiar, con hechos de armas de sus antepasados militares en las guerras de la joven nación. En el «Poema conjetural», Borges imagina dantescamente los pensamientos de uno de sus antepasados maternos, Francisco Laprida, mientras yace en un pantano, herido, después de una batalla, acosado por los gauchos del tirano Rosas, y reconoce su propio destino en la muerte de Buonconte da Montefeltro, tal como la recuerda Dante en el canto V del *Purgatorio.* En un análisis puntual de este poema, Roberto Paoli ha observado que Borges se basa, más que en el episodio de Buonconte explícitamente citado, en un episodio contiguo del mismo canto V del *Purgatorio,* el de Jacopo del Cassero. La ósmosis entre hechos escritos y hechos reales no podría ejemplificarse mejor: el modelo ideal no es un acontecimiento mítico anterior a la expresión verbal, sino el texto como tejido de palabras, imágenes y significados, composición de motivos que se responden, espacio musical en el que un tema desarrolla sus variaciones.

Hay un poema todavía más significativo para definir esa continuidad borgiana entre acontecimientos históricos, *epos,* transfiguración poética, fortuna de los motivos poéticos y su influencia en el imaginario colectivo. Y este es también un poema que nos toca de cerca porque se habla del otro poema italiano que Borges ha frecuentado intensamente, el de Ariosto. El poema se titula «Ariosto y los árabes». Borges pasa revista al *epos* carolingio y al bretón que confluyen en el poema de Ariosto, quien planea sobre estos motivos de la tradición montado en el Hipogrifo, es decir hace de ellos una transfiguración fantástica, al mismo tiempo irónica y llena de *pathos.* La fortuna del *Orlando furioso* desplaza los sueños de las leyendas heroicas medievales a la cultura europea (Borges cita a Milton como lector de Ariosto), hasta el momento en que los que

habían sido sueños de los ejércitos enemigos de Carlomagno, es decir del mundo árabe, toman la delantera: *Las mil y una noches* conquistan a los lectores europeos ocupando el lugar del *Orlando furioso* en el imaginario colectivo. Hay pues una guerra entre los mundos fantásticos de Occidente y de Oriente que prolonga la guerra histórica entre Carlomagno y los sarracenos, y ahí es donde Oriente se toma su desquite.

El poder de la palabra escrita se vincula pues con lo vivido como origen y como fin. Como origen porque se convierte en el equivalente de un acontecimiento que de otro modo sería como si no hubiese sucedido; como fin porque para Borges la palabra escrita que cuenta es la que tiene un fuerte impacto sobre la imaginación, como figura emblemática o conceptual hecha para ser recordada y reconocida cada vez que aparezca en el pasado o en el futuro.

Estos núcleos míticos o arquetipos, que probablemente se pueden calcular en un número finito, se destacan sobre el fondo inmenso de los temas metafísicos más caros a Borges. En cada uno de sus textos, por todas las vías, Borges termina hablando del infinito, de lo innumerable, del tiempo, de la eternidad o de la simultaneidad o carácter cíclico de los tiempos. Y aquí vuelvo a referirme a lo que decía al principio sobre la máxima concentración de significados en la brevedad de sus textos. Tomemos un ejemplo clásico del arte borgiano: su cuento más famoso, «El jardín de senderos que se bifurcan». La intriga visible es la de un cuento de espionaje convencional, una intriga de aventuras condensada en una docena de páginas y un poco tirada de los cabellos para llegar a la sorpresa del final. (El *epos* que Borges utiliza comprende también las formas de la narrativa popular.) Este cuento de espionaje incluye otro cuento en el que el *suspense* es de tipo lógico-metafísico y el ambiente chino: se trata de la busca de un laberinto. Este cuento incluye a su vez la descripción de una interminable novela china. Pero lo que más cuenta en este compuesto ovillo narrativo es la meditación filosófica sobre el tiempo que en él transcurre, más aún, la definición de las concepciones del tiempo que sucesivamente se enuncian. Al final comprendemos que lo que habíamos leído es, bajo la apariencia de un *thriller,* un cuento filosófico e incluso un ensayo sobre la idea del tiempo.

Las ideas del tiempo que se proponen en «El jardín de senderos que se bifurcan», cada una contenida (y casi oculta) en pocas líneas, son: una idea de tiempo puntual como un presente subjetivo absoluto («Después reflexioné que todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el

presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar, y todo lo que realmente pasa me pasa a mí...»); después una idea de tiempo determinado por la voluntad, el tiempo de una acción decidida de una vez por todas en la que el futuro se presenta irrevocable como el pasado; y por fin la idea central del cuento: un tiempo plural y ramificado en el que cada presente se bifurca en dos futuros, de manera de formar «una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos». Esta idea de infinitos universos contemporáneos en los que todas las posibilidades se realizan en todas las combinaciones posibles no es una digresión del cuento sino la condición misma de que el protagonista se sienta autorizado a ejecutar el delito absurdo y abominable que su misión de espía le impone, seguro de que ello sólo ocurre en uno de los universos, pero no en los otros, más aún, que ejecutándolo aquí y ahora, él y su víctima podrán reconocerse amigos y hermanos en otros universos.

Esa concepción del tiempo plural es cara a Borges porque es la que reina en la literatura, más aún, es la condición que hace posible la literatura. El ejemplo que voy a dar se relaciona una vez más con Dante, y es un ensayo de Borges sobre Ugolino della Gherardesca, y más precisamente sobre el verso *Poscia, più che il dolor, poté il digiuno* [«Después, más que el dolor, pudo el ayuno»], y lo que se calificó de «inútil controversia» sobre el posible canibalismo del conde Ugolino. Revisando la opinión de muchos de los comentadores, Borges concuerda con la mayoría de ellos en que el verso debe entenderse en el sentido de la muerte de Ugolino por inanición. Pero añade: el que Ugolino pudiera comerse a sus propios hijos, Dante, aun sin querer que lo tomemos por verdadero, ha querido que lo sospecháramos «con incertidumbre y temor». Y Borges enumera todas las alusiones al canibalismo que se suceden en el canto XXXIII del *Infierno,* empezando por la visión inicial de Ugolino royendo el cráneo del arzobispo Ruggieri.

El ensayo es importante por las consideraciones generales con que termina. En particular (y es una de las afirmaciones de Borges que más coincide con el método estructuralista) la de que el texto literario consiste exclusivamente en la sucesión de palabras que lo componen, por lo cual «de Ugolino debemos decir que es una estructura verbal que consta de unos treinta tercetos». Después la que se relaciona con las ideas muchas veces sostenidas por Borges sobre la impersonalidad de la literatura para argüir que «Dante no supo mucho más de Ugolino que lo que sus tercetos refieren». Y finalmente la idea a la que quería llegar, que es la del tiempo plural:

«En el tiempo real, en la historia, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas opta por una y elimina y pierde las otras: no así en el ambiguo tiempo del arte, que se parece al de la esperanza y al del olvido. Hamlet, en ese tiempo, es cuerdo y es loco. En la tiniebla de su Torre del Hambre, Ugolino devora y no devora los amados cadáveres, y esa ondulante imprecisión, esa incertidumbre, es la extraña materia de que está hecho. Así, con dos posibles agonías, lo soñó Dante y así lo soñarán las generaciones».

Este ensayo está contenido en un libro publicado en Madrid y todavía no traducido en Italia, que recoge los ensayos y las conferencias de Borges sobre Dante: *Nueve ensayos dantescos.* El estudio asiduo y apasionado del texto capital de nuestra literatura, la participación congenial con que ha sabido aprovechar el patrimonio dantesco para su meditación crítica y su obra de creación, son una de las razones, aunque no la última, por la que Borges es aquí celebrado y por eso le expresamos una vez más con emoción y con afecto nuestro reconocimiento por el alimento que sigue dándonos.

[1984]

La filosofía de Raymond Queneau

¿Quién es Raymond Queneau? De entrada la pregunta puede parecer extraña, porque la imagen del escritor se presenta muy clara a cualquiera que tenga alguna familiaridad con la literatura de nuestro siglo y con la francesa en particular. Pero si alguno de nosotros trata de juntar todo lo que sabe sobre Queneau, esa imagen asume enseguida contornos segmentados y complejos, engloba elementos difíciles de reunir, y cuantos más rasgos característicos conseguimos sacar a la luz, más sentimos que se nos escapan otros necesarios para solidificar en una figura unitaria todas las facetas del poliedro. Este escritor que parece acogernos siempre con una invitación a ponernos cómodos, a adoptar la posición más confortable y laxa, a sentirnos como iguales con él como para jugar una partida entre amigos, es en realidad un personaje con un trasfondo que nunca se termina de explorar y al fondo de cuyos presupuestos e implicaciones, explícitos o implícitos, no se consigue llegar.

Desde luego la fama de Queneau está sobre todo vinculada a las novelas del mundo entre torpe y turbio de la *banlieue* parisiense o de las ciudades de provincia, a los juegos ortográficos del francés hablado cotidiano, un corpus narrativo muy coherente y compacto, que alcanza su cima de comicidad y de gracia en *Zazie en el metro.* Quien recuerde el Saint-Germain-des-Prés de la inmediata posguerra incluirá en esta imagen más corriente alguna de las canciones cantadas por Juliette Gréco como *Fillette, fillette...*

Otros espesores se añaden al cuadro para quien haya leído la más «juvenil» y autobiográfica de sus novelas, *Odile,* sus andanzas con el grupo de los surrealistas de André Breton en los años veinte (un acercamiento con reservas —según el relato—, una ruptura bastante rápida, una incompatibilidad de fondo y una caricatura despiadada) sobre el fondo de una pasión intelectual insólita en un novelista y poeta: la pasión de la matemática.

Pero alguien puede objetar en seguida que, dejando de lado las novelas y los volúmenes de poesía, los libros típicos de Queneau son construcciones únicas cada uno en su género, como *Ejercicios de*

estilo o *Petite cosmogonie portative* o *Cent mille milliards de poèmes:* en el primero un episodio de pocas frases se repite 99 veces en 99 estilos diferentes; el segundo es un poema en alejandrinos sobre los orígenes de la Tierra, la química, el origen de la vida, la evolución animal y la evolución tecnológica; el tercero es una máquina para componer sonetos que consiste en diez sonetos con las mismas rimas impresos en páginas cortadas en tiras, un verso en cada tira, de modo que a cualquier primer verso puedan seguir diez segundos versos, y así hasta alcanzar el número de 10^{14} combinaciones.

Hay además otro dato que no se puede dejar de lado, y es que la profesión oficial de Queneau fue en los últimos veinticinco años de su vida la de enciclopedista (director de la *Encyclopédie de la Pléiade* de Gallimard). El mapa que se va dibujando es bastante accidentado y cada noticia bio-bibliográfica que se le añade no hará más que complicarlo.

Tres son los volúmenes de ensayos y escritos de ocasión que Queneau publicó en vida: *Bâtons, chiffres et lettres* (1950 y 1965), *Bords* (1963), *Le voyage en Grèce* (1973). Estos libros, más cierto número de escritos dispersos, pueden darnos un retrato intelectual de Queneau, presupuesto de su obra de creación. Del alcance de sus intereses y de sus opciones, todos muy precisos y sólo en apariencia divergentes, resulta el diseño de una filosofía implícita o, digamos, de una actitud y de una organización mental que no se adaptan nunca al camino más fácil.

En nuestro siglo Queneau es un ejemplo excepcional de escritor docto y sabio, siempre contra la corriente respecto de las tendencias dominantes de la época y de la cultura francesa en particular (pero que nunca —caso más único que raro— por ultranza intelectual se deja llevar a decir cosas que antes o después resulten funestas o torpes), con una necesidad inagotable de inventar y de sondear posibilidades (tanto en la práctica de la composición literaria como en la especulación teórica) allí donde el placer del juego —insustituible contraseña humana— le garantice que no se aleja de lo justo.

Cualidades todas que hacen todavía de él, en Francia y en el mundo, un personaje excéntrico, pero que quizá podrán señalarlo, un día tal vez no lejano, como un maestro, uno de los pocos que quedarán en un siglo en el que ha habido tantos maestros malos o parciales o insuficientes o demasiado bien intencionados. A mí, para no ir más lejos, Queneau se me presenta desde hace ya tiempo en este papel, aunque —tal vez por exceso de adhesión— siempre me ha resultado difícil explicar acabadamente por qué. Me temo que

tampoco esta vez lo conseguiré. Pero quisiera que fuese él quien, a través de sus palabras, lo consiga.

Las primeras batallas literarias a las que Queneau vincula su nombre son las libradas para fundar el «neofrancés», es decir para colmar la distancia que separa el francés escrito (con su rígida codificación ortográfica y sintáctica, su inmovilidad marmórea, su poca ductilidad y agilidad) del francés hablado (con su inventiva, movilidad y economía expresiva). En un viaje a Grecia en 1932 Queneau se había convencido de que la situación lingüística de este país, caracterizada —aun en el uso escrito— por la oposición entre lengua clásica y lengua hablada *(kathareousa* y *demotiki),* no era diferente de la del francés. Partiendo de esta convicción (y de lecturas relativas a la sintaxis particular de algunas lenguas de los indios de América, como el *chinook),* Queneau teoriza el advenimiento de una escritura demótica francesa de la cual él y Céline serían los iniciadores.

Queneau no hace esta elección por realismo populista ni por vitalismo («No tengo por lo demás ningún respeto ni consideración particular por lo popular, el devenir, la "vida", etc.», escribe en 1937); lo mueve a ello un intento desacralizador en relación con el francés literario (que por otra parte no sólo no quiere suprimir, sino por el contrario conservar como una lengua en sí, en toda su pureza, como el latín), y la convicción de que todos los grandes inventos en el campo de la lengua y de la literatura han sucedido como pasos de lo hablado a lo escrito. Pero hay más: la revolución formal que él preconiza se encuadra en un telón de fondo que es, desde los comienzos, filosófica.

Su primera novela, *Le chiendent,* de 1933, escrita después de la experiencia fundamental del *Ulises* de Joyce, quería ser un *tour-de-force* no sólo lingüístico y estructural (basado en un esquema numerológico y simétrico y en un catálogo de géneros narrativos), sino también una definición del ser y del pensar, nada menos que un comentario novelesco al *Discurso del método* de Descartes. La acción de la novela saca a la luz las cosas pensadas y no verdaderas que tienen una influencia en la realidad del mundo: mundo que en sí carece de un significado cualquiera.

Precisamente en desafío al inmenso caos del mundo sin sentido funda Queneau su necesidad de orden en la poética y de verdad interior del lenguaje. Como dice en un ensayo el crítico inglés Martin Esslin, [1] «es en la poesía donde podemos dar significado, orden y

---

[1] En *The Novelist as Philosopher,* Studies in French Fiction 1938, textos de varios autores, al cuidado de John Cruickshank, Oxford University Press, Londres, 1962.

medida al universo informe; y la poesía se basa en el lenguaje cuya música verdadera sólo puede encontrarse en un retorno a los verdaderos ritmos del habla vernácula. La rica y variada obra de Queneau poeta y novelista persigue la destrucción de las formas osificadas y la desorientación visual de la ortografía fonética y de la sintaxis *chinook.* Basta ojear sus libros para encontrar numerosos ejemplos de este defecto de extrañamiento: *spa* por *n'est-cepas, Polocilacru* por *Paul aussi l'a cru, Doukipudonktan* por *D'où qu'il pue donc tant...».*

El neofrancés, en cuanto invención de una nueva correspondencia entre escritura y palabra, es sólo un caso particular de su exigencia general de insertar en el universo «pequeñas zonas de simetría», como dice Martin Esslin, un orden que sólo la invención (literaria y matemática) puede crear, dado que todo lo real es caos.

Este propósito permanecerá en el centro de la obra de Queneau aun cuando la batalla por el neofrancés se aleje del centro de sus intereses. En la revolución lingüística se había encontrado solo (los demonios que inspiraban a Céline eran muy distintos), a la espera de que los hechos le dieran la razón. Pero estaba ocurriendo justo lo contrario: el francés no se desarrollaba en el sentido que él creía; al contrario, incluso la lengua hablada tendía a osificarse, y la llegada de la televisión terminará por determinar el triunfo de la norma culta sobre la creatividad popular. (Del mismo modo en Italia la televisión ha tenido una formidable influencia unificadora en la lengua hablada, caracterizada, con mucha más fuerza que en Francia, por la multiplicidad de las lenguas vernáculas locales.) Queneau lo comprende y en una declaración de 1970 *(Errata corrige)* no tiene empacho en admitir la derrota de su teoría, que por lo demás hacía tiempo que había dejado de difundir.

Es preciso decir que la presencia intelectual de Queneau nunca se había reducido a ese aspecto: desde los comienzos el frente de sus polémicas fue amplio y complejo. Después de separarse de Breton, la fracción de la diáspora surrealista de la que estuvo más cerca fue la de Georges Bataille y Michel Leiris, aunque su participación en las revistas e iniciativas de ellos parece haber sido siempre más bien marginal.

La primera revista en la que Queneau colabora con cierta continuidad es, en los años 1930-1934, siempre con Bataille y Leiris, *La Critique Sociale,* órgano del Cercle Communiste Démocratique de Boris Souvarine (un «disidente» *avant-la-lettre,* el primero que explicó en Occidente qué era el estalinismo). «Hay que recordar aquí»,

escribe Queneau treinta años después, «que *La Critique Sociale,* fundada por Boris Souvarine, tenía su núcleo en el Cercle Communiste Démocratique, compuesto de ex militantes comunistas expulsados o en oposición al partido; a ese núcleo se había añadido un grupito de ex surrealistas como Bataille, Michel Leiris, Jacques Baron y yo mismo, que teníamos una formación muy diferente.»

Las colaboraciones de Queneau en *La Critique Sociale* consisten en breves reseñas, rara vez literarias (entre las cuales una en la que invita a descubrir a Raymond Roussel: «una imaginación que une el delirio del matemático a la razón del poeta»), y más frecuentemente científicas (sobre Pavlov, o ese Vernadsky que le sugerirá una teoría circular de las ciencias, o la del libro de un oficial de artillería sobre la historia de los arneses ecuestres, obra que Queneau saludó por su impacto revolucionario en la metodología de la historia). Pero figura también como coautor, con Bataille, de un artículo «publicado», especificará a continuación, «con nuestras dos firmas en el número 5 (marzo de 1932) bajo el título "La critique des fondements de la dialectique hégélienne". La redacción era obra de Georges Bataille: yo me había reservado el pasaje sobre Engels y la dialéctica de la matemática».

Este escrito sobre las aplicaciones de la dialéctica a las ciencias exactas en Engels (que Queneau incluyó en la sección «matemática» de su recopilación de ensayos) explica sólo parcialmente la época no breve de sus frecuentaciones hegelianas; pero se puede reconstruir con más fidelidad en un escrito de los últimos años (del que provienen dos de las citas precedentes) publicado en *Critique,* en el número dedicado a la memoria de Georges Bataille. Del amigo desaparecido, Queneau evoca las «Premières confrontations avec Hegel» *(Critique,* n.ºs 195-196, agosto-septiembre de 1966), donde la confrontación con Hegel —filósofo totalmente extraño a la tradición del pensamiento francés— la vemos no sólo en Bataille sino también y más aún en Queneau. Si para el primero se trata en realidad de un reconocimiento dirigido esencialmente a asegurarle que no es en absoluto hegeliano, para Queneau habrá que hablar en cambio de un itinerario en positivo, por cuanto comporta el encuentro con André Kojève y la asunción en cierta medida del hegelismo según Kojève.

Volveré sobre este punto más adelante; por ahora baste recordar que desde 1936 hasta 1939 Queneau sigue en la École des Hautes Études los cursos de Kojève sobre la *Fenomenología del espíritu,* de cuyo texto y edición se encargará.[2] Bataille recuerda:

---

[2] A. Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel,* Leçons sur la phénoménologie de l'esprit professés

«Cuántas veces Queneau y yo hemos salido sofocados de la pequeña aula: sofocados, paralizados... El curso de Kojève me ha desmenuzado, triturado, matado diez veces».[3] (Queneau en cambio, con una punta de malignidad, recuerda a su condiscípulo como poco asiduo y a veces soñoliento.)

La preparación de los cursos de Kojève es sin duda el trabajo universitario y editorial más esforzado de Queneau, pero el volumen no contiene ninguna contribución original propia; sobre la experiencia hegeliana nos queda sin embargo el precioso testimonio centrado en Bataille pero indirectamente autobiográfico, en el que lo vemos participar en los debates más avanzados de la cultura filosófica francesa de aquellos años. Se pueden encontrar huellas de estas problemáticas en toda su obra narrativa, que parece reclamar a menudo una lectura en clave con referencia a las teorías y a las investigaciones eruditas que en aquel momento ocupaban las revistas y las instituciones académicas parisienses, todo ello transfigurado en una pirotecnia de muecas y cabriolas. En este sentido merecería un examen puntual la trilogía *Gueule de Fierre, Les temps mêlés, Saint Glinglin* (reescrita y recogida posteriormente bajo este último título).

Podemos decir que si en los años treinta Queneau participa en las discusiones de la vanguardia literaria y de los estudios especializados manteniendo la reserva y la discreción que serán sus rasgos de carácter estables, para encontrar una primera explicitación de sus ideas tenemos que llegar a los años inmediatamente anteriores a la segunda guerra mundial, cuando la presencia polémica del escritor encuentra expresión en la revista *Volontés,* en la que colabora desde el primer número (diciembre de 1937) hasta el último (la aparición del cual fue impedida por la invasión de mayo de 1940).

La revista, dirigida por Georges Pelorson (y en cuyo comité de redacción estaba también Henry Miller), cubre el mismo período de la actividad del Collège de Sociologie de Georges Bataille, Michel Leiris, Roger Caillois (en el que participaron también, entre otros, Kojève, Klossowski, Walter Benjamin, Hans Mayer). Las discusiones del grupo son en el fondo intervenciones sobre la revista, especialmente las de Queneau. [4]

Pero el pensamiento de Queneau sigue una línea que puede

---

de 1933 à l'École des Hautes Études, réunies et publiées par R. Queneau, Gallimard, París, 1947.

[3] *Sur Nietzsche,* in G. Bataille, *Oeuvres complètes,* Gallimard, París, vol. VI, pág. 416.

[4] Véase al respecto la recopilación de D. Hollier, *Le Collège de Sociologie* (1937-1939), Gallimard, París, 1979.

considerarse sólo suya y que se puede sintetizar en esta cita de un artículo de 1938: «Otra idea absolutamente falsa que sin embargo tiene hoy curso es la de la equivalencia entre inspiración, exploración del subconsciente y liberación; entre azar, automatismo y libertad. Ahora bien, esta inspiración que consiste en obedecer ciegamente a todo impulso es en realidad una esclavitud. El clásico que escribe su tragedia observando cierto número de reglas que él conoce es más libre que el poeta que escribe lo que le pasa por la cabeza y es esclavo de otras reglas que ignora».

Más allá de la polémica contingente contra el surrealismo, Queneau explícita aquí algunas constantes de su estética y de su moral: rechazo de la «inspiración», del lirismo romántico, del culto del azar y del automatismo (ídolos de los surrealistas) y en cambio valoración de la obra construida, acabada y concluida (anteriormente la había tomado con la poética de lo inconcluso, del fragmento, del esbozo). Más aún: el artista debe tener plena conciencia de las reglas formales a las que responde su obra, de su significado particular y universal, de su función e influencia. Si se piensa en el modo de escribir de Queneau, que parece seguir solamente el estro de la improvisación y de la broma, su «clasicismo» teórico puede sorprender; y sin embargo el texto del que estamos hablando («¿Qué es el arte?», junto con el otro que lo completa, «Lo más y lo menos», ambos de 1938) tiene el valor de una profesión de fe que (dejando de lado el tono todavía juvenil de entusiasmo y exhortación que desaparecerá en el Queneau más tardío) podemos decir que nunca fue desmentida.

Con mayor motivo puede sorprender que la polémica antisurrealista lleve a Queneau a tomárselas —¡justamente él!— con el humorismo. Una de las primeras contribuciones aparecidas en *Volontés* es una invectiva contra el *humour,* vinculada desde luego a ocasiones del momento, e incluso a costumbres (en realidad la toma con los presupuestos reductivos y defensivos del humorismo), pero lo que cuenta también aquí es la *pars construens:* la exaltación de la comicidad plena, la línea de Rabelais y de Jarry. (Sobre el tema del *humour noir* de Breton, Queneau volverá inmediatamente después de la segunda guerra mundial, para ver cuánto había resistido frente a la experiencia del horror; y aun después, en una nota posterior, tendrá en cuenta las precisiones de Breton sobre las implicaciones morales de la cuestión.)

Otro blanco recurrente en las colaboraciones de *Volontés* (y aquí las cuentas han de ajustarse con el futuro enciclopedista): la masa interminable de conocimientos que le caen encima al hombre

contemporáneo sin que pasen a formar parte de su persona, sin identificarse con una necesidad esencial. («Identidad entre lo que se es y lo que se sabe verdaderamente, realmente [...] diferencia entre lo que se es y lo que se cree saber y en realidad no se sabe.»)

Podemos decir pues que las direcciones principales de la polémica de Queneau en los años treinta son dos: contra la poesía como inspiración y contra el «falso saber».

La figura de Queneau «enciclopedista», «matemático», «cosmólogo», ha de definirse entonces con atención. El «saber» de Queneau se caracteriza por una exigencia de globalidad y al mismo tiempo por un sentido del límite, por la desconfianza hacia todo tipo de filosofía absoluta. En el plan de la circularidad de la ciencia que esboza en un escrito fechable entre 1944 y 1948 (desde las ciencias de la naturaleza hasta la química y la física, y desde éstas hasta la matemática y la lógica), la tendencia general la matematización da un vuelco hacia una transformación de la matemática en contacto con los problemas que plantean las ciencias de la naturaleza. Se trata pues de una línea que se puede recorrer en los dos sentidos y que puede unirse en un círculo, allí donde la lógica se propone como modelo de funcionamiento de la inteligencia humana, si es cierto que, como dice Piaget, «la logística es la axiomatización del pensamiento mismo».

Y aquí Queneau añade: «Pero la lógica es también un arte, y la axiomatización un juego. El ideal que se han fabricado los científicos en el curso de todo este comienzo de siglo ha sido una presentación de la ciencia no como conocimiento sino como regla y método. Se dan nociones (indefinibles) de los axiomas y de las instrucciones de uso, en una palabra un sistema de convenciones. Pero ¿no será éste un juego en nada diferente del ajedrez o del bridge? Antes de proseguir el examen de este aspecto de la ciencia, debemos detenemos en este punto: ¿es la ciencia un conocimiento, sirve para conocer? Y dado que se trata (en este artículo) de matemática, ¿qué es lo que se conoce en matemática? Precisamente: nada.

Y no hay nada que conocer. No conocemos el punto, el número, el grupo, el conjunto, la función, más de lo que conocemos el electrón, la vida, el comportamiento humano. No conocemos el mundo de las funciones y de las ecuaciones diferenciales más de lo que "conocemos" la Realidad Concreta Terrestre y Cotidiana. Todo lo que conocemos es un método aceptado (consentido) como verdadero por la comunidad de los científicos, método que tiene también la ventaja de conectarse con las técnicas de fabricación. Pero este

método es también un juego, más exactamente lo que se llama un *jeu d'esprit.* Por lo tanto toda la ciencia, en su forma más acabada, se presenta como técnica y como juego. Es decir, como se presenta, ni más ni menos, la *otra* actividad humana: el Arte».

Aquí está todo Queneau: su práctica se sitúa constantemente en las dos dimensiones contemporáneas del arte (en cuanto técnica) y del juego, sobre el fondo de su radical pesimismo gnoseológico. Es un paradigma que para él se adapta igualmente a la ciencia y a la literatura: de ahí la desenvoltura que demuestra en su desplazarse de un terreno a otro, y en abarcarlos en un único discurso.

Sin embargo no debemos olvidar que el escrito de 1938 ya citado «¿Qué es el arte?», empezaba denunciando la mala influencia en la literatura de cualquier pretensión «científica», ni olvidar que Queneau ocupó una posición de honor («Trascendant Satrape») en el Collège de Pataphysique, la asociación de los fieles de Alfred Jarry que, según el espíritu del maestro, remedan el lenguaje científico caricaturizándolo. (La patafísica es definida como la «ciencia de las soluciones imaginarias».) En una palabra, de Queneau se puede decir lo que él dice de Flaubert a propósito de *Bouvard y Pécuchet:* «Flaubert está por la ciencia en la medida en que ésta es escéptica, reservada, metódica, prudente, humana. Le horrorizan los dogmáticos, los metafísicos, los filósofos».

En el ensayo-prefacio escrito para *Bouvard y Pécuchet* (1947), fruto de una larga dedicación a esta novela-enciclopedia, Queneau expresa su simpatía por los dos patéticos autodidactas en busca del absoluto en el saber, y esclarece las oscilaciones de la actitud de Flaubert hacia su libro y sus héroes. Sin la perentoriedad de la juventud, con ese tono de discreción y posibilismo que será característico de su madurez, Queneau se identifica con el último Flaubert y parece reconocer en ese libro la propia odisea a través del «falso saber», a través del «no concluir», en busca de una circularidad del saber, guiado por la brújula metodológica de su escepticismo. (Aquí es donde Queneau enuncia su idea sobre la *Odisea* y la *Ilíada* como las dos alternativas de la literatura: «toda gran obra es o una *Ilíada* o una *Odisea»)*

Entre Homero, «padre de toda literatura y de todo escepticismo», y Flaubert, que ha entendido que escepticismo y ciencia (y literatura) se identifican, Queneau pone en el lugar de honor de su Parnaso antes que a todos a Petronio, a quien considera como un contemporáneo y un hermano, después a Rabelais, «que a pesar de la apariencia caótica de su obra, sabe adónde va y dirige a

sus gigantes hacia el *trinc* final sin dejarse aplastar por él», y finalmente a Boileau. Que el padre del clasicismo francés figure en esta lista, que el *Art poétique* sea considerado por Queneau «una de las mayores obras maestras de la literatura francesa», no debe sorprender si se piensa por una parte en el ideal de la literatura clásica como conciencia de las reglas que se han de seguir y por otra en la modernidad temática y lingüística. El *Lutrin* «acaba con la epopeya, completa el *Don Quijote,* inaugura la novela en Francia y anuncia al mismo tiempo *Cándido* y *Bouvard y Pécuchet» (Les écrivains célèbres,* vol. II). [5]

En este Parnaso queneauiano figuran, entre los modernos, Proust y Joyce. Del primero le interesa sobre todo la «arquitectura» de la *Recherche,* desde la época en que se batía por la obra «construida» (cfr. *Volontés,* 1938, n.° 12). El segundo es considerado como un «autor clásico» en el que «todo está determinado, tanto el conjunto como los episodios, y en nada se observa una constricción».

Pronto a reconocer su deuda con los clásicos, Queneau no escatimaba por cierto su interés por los oscuros y los dejados de lado. El primer trabajo de erudición que intentó en su juventud fue una búsqueda de los *fous littéraires,* los autores «heteróclitos», considerados locos por la cultura oficial: creadores de sistemas filosóficos ajenos a toda escuela, de modelos cosmológicos ajenos a toda lógica y de universos poéticos ajenos a toda clasificación estilística. Mediante una selección de esos textos Queneau quería compilar una *Enciclopedia de las ciencias inexactas,* pero ningún editor quiso examinar el proyecto y el autor terminó por utilizarlo en una de sus novelas, *Les enfants du limón.*

Considérese cuánto escribió Queneau sobre las tentativas (y las decepciones) de esa búsqueda, presentando lo que fue tal vez el único «descubrimiento» en este campo que posteriormente sostuvo: el precursor de la ciencia ficción, Defontenay. Pero conservó siempre su pasión por los «heteróclitos», fuesen el gramático del siglo VI Virgilio

[5] Antes de la *Encyclopédie de la Pléiade* para Gallimard, Queneau dirigió para el editor Mazenod los tres gruesos volúmenes in-folio, *Les écrivains célèbres,* y compiló un *Essai de répertoire historique des écrivains célèbres* publicado como apéndice a la obra. Los capítulos relativos a cada autor se confiaron a especialistas o a escritores famosos. Es significativa la selección de los autores que el propio Queneau quiso tratar: Petronio, Boileau, Gertrude Stein. Además son de Queneau las páginas de introducción de la última sección: *Algunos maestros del siglo XX,* en las que se habla de Henry James, Gide, Proust, Joyce, Kafka, Gertrude Stein. Las contribuciones de Queneau a esta obra no fueron recogidas por él en su volumen de ensayos; en nuestra selección hemos recogido el texto sobre Petronio y el referente a los *Maestros del siglo XX.* Otra iniciativa editorial muy «a la manera de Queneau» fue la encuesta *pour une bibliothèque idéale,* organizada por él y presentada en volumen (Gallimard, París, 1956): se invitaba a los escritores y estudiosos franceses más conocidos a proponer cada uno su propia selección de títulos para una biblioteca ideal.

de Tolosa o el autor de epopeyas anticipatorias del siglo XVII J.B. Brainville, o bien Edouard Chanal, lewiscarroliano sin saberlo.

Y a la misma familia pertenece sin duda Charles Fourier, el utopista, por quien Queneau se interesó en varias oportunidades. En uno de esos ensayos estudia los extraños cálculos de las «series» que son la base de los proyectos sociales de la Armonía fourieriana; Queneau intenta demostrar que cuando Engels ponía el «poema matemático» de Fourier en el mismo plano que el «poema dialéctico» de Hegel, pensaba en el utopista y no en su contemporáneo Joseph Fourier, matemático famoso. Después de haber acumulado pruebas en apoyo de esta tesis, concluyó que quizá su demostración no resistía y que Engels hablaba efectivamente de Joseph. Este es un gesto típico de Queneau, a quien lo que le interesa no es el triunfo de su tesis, sino reconocer una lógica y una coherencia en la construcción más paradójica. Y nos resulta natural pensar que también Engels (a quien dedica otro ensayo) es visto por Queneau como un ingenio del mismo tipo que Fourier: *bricoleur* enciclopédico, temerario inventor de sistemas universales armados de todos los materiales culturales disponibles. ¿Y Hegel, entonces? ¿Qué es lo que en Hegel atrae a Queneau hasta el punto de pasarse años siguiendo y cuidando la edición de los cursos de Kojève? Es significativo el hecho de que en los mismos años Queneau siguiera también en la École des Hautes Études los cursos de H. C. Puech sobre la gnosis y el maniqueísmo. (Y por lo demás, Bataille, en la época de su asociación con Queneau, ¿no veía tal vez el hegelismo como una nueva versión de las cosmogonías dualistas de los gnósticos?)

En todas estas experiencias la actitud de Queneau es la del explorador de universos imaginarios, atento a percibir los detalles más paradójicos con ojo divertido y «patafísico», pero que no por ello excluye una disponibilidad a adivinar en ellos un vislumbre de verdadera poesía o de verdadero saber. Con el mismo espíritu incita al descubrimiento de los «locos literarios» y a la frecuentación de la gnosis y de la filosofía hegeliana a través de la amistad-discipularidad con dos ilustres maestros de la cultura académica parisiense.

No es un azar que el punto de partida de los intereses hegelianos de Queneau (así como de Bataille) haya sido la *Filosofía de la naturaleza* (con particular atención, en Queneau, a las posibles formalizaciones matemáticas): en una palabra, el antes de la historia; y si lo que más le importaba a Bataille era siempre el papel

de lo negativo imposible de suprimir, Queneau apuntará decididamente a un punto de llegada declarado: la superación de la historia, el después. Esto ya basta para recordarnos cuán alejada está la imagen de Hegel según sus comentadores franceses y Kojève en particular, de la imagen de Hegel que ha circulado en Italia durante más de un siglo en sus encarnaciones tanto idealistas como marxistas, y también de la imagen acreditada por aquella parte de la cultura alemana que más ha circulado y circula en Italia. Si para nosotros Hegel será siempre el filósofo del espíritu de la historia, lo que busca el Queneau alumno de Kojève es el camino hacia el fin de la historia, hasta alcanzar la sabiduría. Esto es lo que Kojève cotejará en la obra narrativa de Queneau proponiendo una lectura filosófica de sus tres novelas: *Pierrot mon ami, Loin de Rueil, Le dimanche de la vie (Critique,* n.° 60, mayo de 1952).

Las tres «novelas de la sabiduría» fueron escritas durante la segunda guerra mundial, en los años lúgubres de la ocupación alemana de Francia. (Que esos años vividos como entre paréntesis hayan sido también para la cultura francesa años de una extraordinaria riqueza creativa es un fenómeno que a mi juicio todavía no ha sido estudiado como se debe.) En una época como aquélla, salir de la historia parece el único punto de llegada que se pueda fijar, dado que «la historia es la ciencia de la infelicidad de los hombres». Esa definición la enuncia Queneau al comienzo de un curioso y breve tratado escrito también en aquellos años (pero publicado sólo en 1966): *Une histoire modèle,* propuesta de «cientización» de la historia, aplicando a ella un mecanismo elemental de causas y efectos. En la medida en que se trata de «modelos matemáticos de mundos simples», podemos decir que esta tentativa funciona, y de hecho se detiene en la prehistoria; pero «es difícil hacer entrar en ese diagrama fenómenos históricos referentes a sociedades más complejas», observa Ruggiero Romano en su introducción a la edición italiana.

Volvemos siempre a la tentativa principal de Queneau: la de introducir un poco de orden, un poco de lógica en un universo que es todo lo contrario. ¿Cómo conseguirlo sino «saliendo de la historia»? Será el tema de la penúltima novela publicada por Queneau: *Flores azules* (1965), que se inicia con la pesarosa exclamación de uno de sus personajes prisionero de la historia: «“Toda esta historia”, dijo el Duque de Auge al Duque de Auge, “toda esta historia por algunos juegos de palabras, por algunos anacronismos: una miseria. ¿No se encontrará nunca un camino de salida?”».

Los dos modos de considerar el diseño de la historia, en la perspectiva del futuro o en la del pasado, se cruzan y se superponen en *Flores azules:* ¿es la historia lo que se ha fijado como punto de llegada Cidrolin, un ex presidiario que holgazanea tendido en una barcaza amarrada en el Sena? ¿O es un sueño de Cidrolin, una proyección de su inconsciente para llenar el vacío de un pasado suprimido de la memoria?

En *Flores azules* Queneau se burla de la historia negando su devenir para reducirla a la sustancia de lo vivido cotidiano; en *Une histoire modèle* había tratado de algebrizarla, de someterla a un sistema de axiomas, de sustraerla a lo empírico. Podríamos decir que se trata de dos *démarches* antitéticas pero que se corresponden perfectamente aun siendo de diferente signo, y en cuanto tales representan los dos polos entre los cuales se mueve la investigación de Queneau.

Mirándolo bien, las operaciones que Queneau efectúa con la historia corresponden exactamente a las que efectúa con el lenguaje: durante su batalla por el neofrancés desacraliza la pretendida inmutabilidad de la lengua literaria para acercarla a la verdad de lo hablado; en sus amores (vagabundos pero constantes) con la matemática, tiende repetidas veces a experimentar enfoques aritméticos y algebraicos de la lengua y de la creación literaria. «Comportarse frente al lenguaje como si fuera matematizable», así define otro matemático poeta, Jacques Roubaud, [6] la preocupación principal del Queneau que propone un análisis del lenguaje a través de las matrices algebraicas, [7] que estudia la estructura matemática de la sextina en Arnaut Daniel y sus posibles desarrollos, [8] que promueve la actividad del *Oulipo*. Precisamente movido por este espíritu funda en 1960 el *Ouvroir de Littérature Potentielle* (abreviado en *Oulipo),* junto con el amigo más cercano de sus últimos años, el matemático y ajedrecista François Le Lionnais, feliz personalidad de docto excéntrico, con sus inagotables invenciones siempre suspendidas entre racionalidad y paradoja, entre experimento y juego.

También en las invenciones de Queneau siempre ha sido difícil establecer un límite entre experimento y juego. Podemos distinguir aquí la bipolaridad a que me referí antes: por una parte diversión con tratamiento lingüístico insólito de un tema dado, por la otra

---

[6] J. Roubaud, «La mathématique dans la méthode de R.Q.», en *Critique,* n.° 359, abril de 1977.

[7] *Cahiers de Linguistique Quantitative,* 1963.

[8] *Subsidia Pataphysica,* n.° 29.

diversión con formalización rigurosa aplicada a la invención poética. (En uno y otro caso hay un guiño a Mallarmé típico de Queneau, a diferencia de todos los cultos del maestro habidos durante el siglo, porque salva su fundamental esencia irónica.)

En la primera dirección se sitúa una autobiografía en verso *(Chêne et chien)* en la que el virtuosismo métrico es el que obtiene sobre todo efectos divertidos; la *Petite cosmogonie portative,* cuyo propósito declarado es hacer entrar en el léxico de la poesía los más ásperos neologismos científicos; y naturalmente, la que tal vez sea su obra maestra, justamente por la extremada simplicidad del programa, los *¡Ejercicios de estilo,* donde una anécdota trivialísima referida en estilos diferentes da origen a textos literarios muy distantes entre sí. En la otra dirección encontramos su amor por las formas métricas como generadoras de contenidos poéticos, su aspiración a ser el inventor de una estructura poética nueva (como la propuesta en el último libro de versos, *Morale élémentaire,* 1975), y naturalmente la máquina infernal de los *Cent mille milliards de poèmes* (1961). En una palabra, tanto en una dirección como en la otra, hay un intento de multiplicación o ramificación o proliferación de las obras posibles a partir de una actitud formal abstracta.

«El campo privilegiado del Queneau productor de matemática es la combinatoria», escribe Jacques Roubaud, «combinatoria que se inserta en una tradición antiquísima, casi tan antigua como la matemática occidental. Desde este punto de vista, el examen de los *Cent mille milliards de poèmes* nos permitirá situar este libro en el paso de la matemática a la literalización. Recordemos el principio: se escriben diez sonetos con las mismas rimas. La estructura gramatical es tal que, sin esfuerzo, cualquier verso de cada soneto "base" es intercambiable con cualquier otro verso situado en la misma posición del soneto. Habrá pues, para cada verso de un nuevo soneto por componer, diez posibles opciones independientes. Como los versos son 14, habrá virtualmente 10^{14} sonetos, o sea, cien billones.

»[...] Hagamos la prueba, por ejemplo, de hacer algo parecido con *un* soneto de Baudelaire, por ejemplo: sustituir uno de sus versos por otro (tomado del mismo soneto o de otro), respetando aquello que "hace" un soneto (su "estructura"). Tropezaremos con dificultades de orden sobre todo sintáctico, contra las cuales Queneau se había precavido de antemano (y por eso su "estructura" es "libre"). Pero, y esto es lo que enseñan los "cien billones", *contra* las constricciones de la verosimilitud semántica, la estructura soneto hace, virtualmente, de un soneto único todos los sonetos posibles

mediante las sustituciones que las respetan.»

La estructura es libertad, produce el texto y al mismo tiempo la posibilidad de todos los textos virtuales que pueden sustituirlo. Esta es la novedad que hay en la idea de la multiplicidad «potencial» implícita en la propuesta de una literatura nacida de las constricciones que ella misma escoge y se impone. Hay que decir que en el método del *Oulipo* la calidad de estas reglas, su ingeniosidad y elegancia es lo que cuenta en primer término: si a ella corresponde después la calidad de los resultados, de las obras obtenidas por esta vía, tanto mejor, pero de todos modos la obra no es más que un ejemplo de las potencialidades que se pueden alcanzar, a las que no queda sino obedecer. En una palabra, se trata de oponer una constricción elegida voluntariamente a las constricciones sufridas, impuestas por el ambiente (lingüísticas, culturales, etc.). Cada ejemplo de texto construido según reglas precisas abre la multiplicidad «potencial» de todos los textos virtualmente escribibles según esas reglas, y de todas las lecturas virtuales de esos textos.

Como ya había escrito Queneau en una de las primeras declaraciones de su poética: «Hay formas de novela que imponen a la materia todas las virtudes del Número», desarrollando «una estructura que transmite a las obras los últimos reflejos de la luz universal o los últimos ecos de la Armonía de los Mundos».

«Últimos reflejos», atención: la Armonía de los Mundos se manifiesta en la obra de Queneau desde una lejanía remota, como puede ser entrevista por los bebedores que miran el vaso de Pernod con los codos apoyados en la barra. Las «virtudes del Número» parecen imponerle la propia evidencia sobre todo cuando consiguen transparentarse a través de la espesa corporeidad de la persona viviente, con sus humores imprevisibles, con sus fonemas emitidos torciendo la boca, con su lógica en zigzag, en esa trágica confrontación de las dimensiones del individuo mortal con las del universo que se puede expresar sólo con risitas, o con sonrisas burlonas o con risotadas o con estallidos de risa convulsiva, y en el mejor de los casos con carcajadas francas, carcajadas hasta desternillarse, carcajadas homéricas...

[1981]

Pavese y los sacrificios humanos

Todas las novelas de Pavese giran en torno a un tema oculto, a algo no dicho que es lo que verdaderamente quiere decir y que sólo se puede decir callándolo. Alrededor se forma un tejido de signos visibles, de palabras pronunciadas: cada uno de esos signos tiene a su vez una faz secreta (un significado polivalente o incomunicable) que cuenta más que la faz evidente, pero su verdadero significado está en la relación que los vincula con lo no dicho.

La luna y las hogueras es la novela de Pavese más densa de signos emblemáticos, de motivos autobiográficos, de enunciaciones sentenciosas. Incluso demasiado: como si del característico modo de narrar pavesiano, reticente y elíptico, se desplegase de pronto esa prodigalidad de comunicación y de representación que permite al relato transformarse en novela. Pero la verdadera ambición de Pavese no estaba en ese objetivo novelesco: todo lo que nos dice converge en una sola dirección, imágenes y analogías gravitan en torno a una preocupación obsesiva: los sacrificios humanos.

No era un interés del momento. Vincular la etnología y la mitología grecorromana con su autobiografía existencial y su construcción literaria había sido el programa constante de Pavese. En la base de su dedicación a los estudios de los etnólogos estaban las sugestiones de una lectura juvenil: *La rama dorada* de Frazer, una obra que ya había sido fundamental para Freud, para Lawrence, para Eliot. *La rama dorada* es una especie de vuelta al mundo en busca de los orígenes de los sacrificios humanos y de las fiestas del fuego. Temas que volverán en las evocaciones mitológicas de los *Dialoghi con Leucò* [Diálogos con Leuco], cuyas páginas sobre los ritos agrícolas y sobre las muertes rituales preparan *La luna y las hogueras.* Con esta novela concluye la exploración de Pavese: escrita entre septiembre y noviembre de 1949, se publicó en abril de 1950, cuatro meses antes de que el autor se quitase la vida, tras recordar en una carta los sacrificios humanos de los aztecas.

En *La luna y las hogueras* el personaje que dice «yo» vuelve a los viñedos del país natal después de hacer fortuna en Norteamérica; lo que busca no es sólo el recuerdo o la reinserción en una sociedad o el desquite de la miseria de su juventud; quiere saber por qué un país es un país, el secreto que vincula lugares y nombres y generaciones. No por azar es un «yo» sin nombre: un niño expósito,

criado por agricultores pobres para quienes trabaja como peón con un salario ínfimo, que se ha hecho hombre emigrando a Estados Unidos, donde el presente tiene menos raíces, donde todos están de paso y nadie tiene que rendir cuentas de su nombre. Ahora, de vuelta al mundo inmóvil de su tierra, quiere conocer la sustancia última de esas imágenes que son la única realidad de sí mismo.

El sombrío fondo fatalista de Pavese es ideológico sólo como punto de llegada. La zona ondulada del Bajo Piamonte donde había nacido («la Langa») es famosa no sólo por sus vinos y sus trufas, sino también por las crisis de desesperación que aquejan endémicamente a las familias paisanas. Puede decirse que no hay semana en que los diarios de Turín no den la noticia de un agricultor que se ha ahorcado o se ha arrojado al pozo o bien (como en el episodio que es el centro de esta novela) ha prendido fuego a la casa estando él mismo, los animales y la familia dentro.

Desde luego, no sólo en la etnología busca Pavese la clave de esta desesperación autodestructora: el trasfondo social de los valles de una pequeña propiedad atrasada está representado aquí en sus diversas clases con el fin de dar un panorama completo propio de la novela naturalista (es decir de un tipo de literatura para Pavese tan opuesta a la suya, que se creía en condiciones de recorrer su territorio y apropiárselo). La juventud del expósito es la de un *servitore di campagna* (sirviente rural), expresión cuyo significado pocos italianos conocen, como no sea —esperamos que por poco tiempo— los habitantes de algunas zonas pobres del Piamonte: un escalón por debajo del asalariado, el mozo que trabaja para una familia de pequeños propietarios o aparceros y recibe sólo alimento y el derecho de dormir en el henil o en el establo, más una mínima paga por estación o por año.

Pero identificarse con una experiencia tan diferente de la propia es para Pavese sólo una de las tantas metáforas de su tema lírico dominante: la de sentirse excluido. Los mejores capítulos del libro cuentan dos días de fiesta: uno vivido por el muchacho desesperado que se ha quedado en casa porque no tiene zapatos, el otro por el joven que debe conducir el coche de las hijas del amo. La carga existencial que en la fiesta se celebra y se desahoga, la humillación que busca su desquite, animan estas páginas en las que se funden los diversos planos de conocimiento en los que Pavese despliega su investigación.

Una necesidad de conocer había impulsado al protagonista a regresar a su tierra; y podríamos distinguir por lo menos tres niveles en los que se desarrolla su investigación: nivel de la memoria, nivel

de la historia, nivel de la etnología. Hecho característico de la posición pavesiana es que en estos dos últimos niveles (histórico-político y etnológico) hay un solo personaje que hace de Virgilio para el narrador. El carpintero Nuto, clarinetista en la banda municipal, es el marxista de la aldea, el que conoce las injusticias del mundo y sabe que el mundo puede cambiar, pero es también el que continúa creyendo en las fases de la luna como condición de las diversas operaciones agrícolas y en las hogueras de San Juan que «despiertan la tierra». La historia revolucionaria y la anti historia mítico-ritual tienen en este libro la misma cara, hablan con la misma voz. Una voz que es sólo un refunfuño entre dientes: Nuto es la figura más cerrada y taciturna que quepa imaginar. Estamos en las antípodas de cualquier profesión de fe declarada: la novela consiste enteramente en los esfuerzos del protagonista por extraer a Nuto cuatro palabras. Pero sólo así Pavese habla verdaderamente.

El tono de Pavese cuando alude a la política es siempre quizá demasiado brusco y tajante, de encogimiento de hombros, como de quien lo ha entendido todo y no se molesta en gastar más palabras. Pero no había sido entendido nada. El punto de sutura entre su «comunismo» y su recuperación de un pasado prehistórico y atemporal del hombre está lejos de haber quedado claro. Pavese sabía bien cómo manejar los materiales más comprometidos con la cultura reaccionaria de nuestro siglo: sabía que hay algo con lo que no se puede bromear, y es el fuego.

El hombre que ha vuelto a su tierra después de la guerra registra imágenes, sigue un hilo invisible de analogías. Los signos de la historia (los cadáveres de partisanos y de fascistas que de vez en cuando todavía bajan las aguas del río) y los signos del rito (las hogueras de malezas que se encienden cada verano en lo alto de las colinas) han perdido su significado en la lábil memoria de los contemporáneos.

¿Cómo ha terminado Santina, la bella e imprudente hija de los amos? ¿Era verdaderamente una espía de los fascistas o estaba de acuerdo con los partisanos? Nadie puede decirlo con seguridad, porque lo que la guiaba era un oscuro abandonarse al vértigo de la guerra. Y es inútil buscar su tumba: después de fusilarla, los partisanos la habían envuelto en sarmientos de viña y habían prendido fuego al cadáver. «Al mediodía no era más que cenizas. El año pasado todavía quedaban las huellas, como las de una hoguera.»

[1966]

Bibliografía *

Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso* (trad. de Jerónimo de Urrea), Planeta, Barcelona, 1988.

Balzac, Honoré de, *Obras completas* (trad. de Rafael Cansinos Asséns), Aguilar, Madrid, 1990.

Borges, Jorge Luis, *Ficciones,* Alianza, Madrid, 1991.
—, *El aleph,* Alianza, Madrid, 1991.
—, *Antología poética,* Alianza, Madrid, 1989.
—, *Nueve ensayos dantescos,* Espasa-Calpe, Madrid, 1982.

Cardano, Gerolamo, *Mi vida* (trad. de Francisco Socas), Alianza, Madrid, 199.1.

Cyrano de Bergerac, *El otro mundo, I. Los estados e imperios de la Luna* (trad. de Emilio Sempere), Aguilar, Buenos Aires, 1968.

Defoe, Daniel, *Aventuras de Robinson Crusoe* (trad. de Carlos Pujol), Planeta, Barcelona, 1990.

Dickens, Charles, *Obras completas* (trad. de José Méndez Herrera), Aguilar, Madrid, 1967.

Diderot, Denis, *Jacques el fatalista* (en *La religiosa, El sobrino de Rameau, Jacques el Fatalista),* (trad. de Félix de Azúa), Alfaguara, Madrid, 1979.
—, *Santiago el fatalista* (trad. de Luis Pancorbo), Alianza, Madrid, 1988.

Flaubert, Gustave, *Tres cuentos,* Espasa-Calpe, Madrid.

* En la presente bibliografía ofrecemos al lector, en orden alfabético de autores, las traducciones al castellano (o las ediciones, en caso de J. L. Borges) de los libros comentados por ítalo Calvino, publicadas en rústica o en tela, si las hay, y que pueden encontrarse actualmente en las librerías. *(N. del E.)*

Gadda, Carlo Emilio, *El zafarrancho aquél de Vía Merulana* (trad. de Juan Ramón Masoliver), Seix-Barral, Barcelona, 1990.
—, *El aprendizaje del dolor* (trad. de M. N. Muñiz), Cátedra, Madrid, 1989.

Hemingway, Ernest, *Obras completas* (varios traductores), 4 vols., Seix-Barral, Barcelona, 1986-1987.

Homero, *Odisea* (trad. de Luis Segala Estaella), Aguilar, Madrid, 1987 (tela).
—, *Odisea* (trad. de Fernando Gutiérrez), Planeta, Barcelona, 1992.

James, Henry, *Daisy Miller,* Aguilar, Madrid, 1990 (tela).

Jenofonte, *Anábasis* (trad. de Ramón Bach Pellicer), Gredos, Madrid, 1991.

Martorell, Joanot, *Tirante el Blanco* (trad. de Martín de Riquer), Planeta, Barcelona, 1990.
—, *Tirant lo Blanc* (trad. de Víctor Gómez), Alfons el Magnànim, Valencia, 1991.

Montale, Eugenio, *Huesos de sepia y otros poemas* (trad. de Carlo Fabretti), Orbis, Barcelona, 1983.

Ovidio, *Metamorfosis* (trad. de Pedro Sánchez de Viana), Planeta, Barcelona, 1990.
—, *Metamorfosis* (trad. de Antonio Ruiz de Elvira), CSIC, Madrid, 1988.

Pasternak, Boris, *El doctor Zhivago* (trad. de Natalia Ujanova), Madrid, Cátedra, 1991.

Pavese, Cesare, *Obras completas* (varios traductores), Seix-Barral, Barcelona, 1988.

Ponge, Francis, *El cuaderno del bosque de pinos* (trad. de Enrique Carrión), Tusquets Editores, Barcelona, 1976.
—, *El jabón* (trad. de Teresa Garún), Pre-Textos, Valencia, 1977.
—, *Piezas* (trad. de Diego Martínez Torron), Visor, Madrid, 1985.

Queneau, Raymond, *Zazie en el metro* (trad. de Fernando Sánchez

Dragó), Alfaguara, Madrid, 1990.
—, *Ejercicios de estilo,* Cátedra, Madrid, 1989.
—, *Flores azules* (trad. de Manuel Serrat Crespo), Martínez Roca, Barcelona, 1991.

Stendhal, (Henri Beyle), *La cartuja de Parma* (trad. de Consuelo Bergés), Alianza, Madrid, 1991.
—, *Del amor* (trad. de Consuelo Bergés), Alianza, Madrid, 1990.
—, *Luciano Leuwen* (trad. de Consuelo Bergés), Alianza, Madrid, 1991.
—, *Recuerdos del egotismo* (trad. de Joaquín Jordá), Anagrama, Barcelona, 1974.
—, *Rojo y negro* (trad. de Consuelo Bergés), Alianza, Madrid, 1992.

Voltaire, *Cándido y otros cuentos* (trad. de Antonio Espina), Alianza, Madrid, 1990.

Esta obra se terminó de imprimir
en el mes de abril de 1994
en los talleres de
Tipográfica Barsa, S. A.
Pino 343-7, Col. Santa María la Ribera,
México, D. F.

Se tiraron 2 000 ejemplares
más sobrantes para reposición